المنظمة العربية للترجمة

أوستن هارينغتون

الفن والنظرية الاجتماعية

نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات



ترجمة

حيدر حاج اسماعيل

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

الفن والنظرية الاجتماعية
نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات

المنظمة العربية للترجمة

أوستن هارينغتون

الفن والنظرية الاجتماعية

نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات

ترجمة

حيدر حاج اسماعيل

مراجعة

هيثم غالب الناهي

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
هارينغتون، أوستن
الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات/ أوستن هارينغتون؛ ترجمة حيدر حاج اسماعيل؛ مراجعة هيثم غالب الناهي.
416 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: 387-406.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-056-1
1. الفن. 2. الاجتماع، علم. أ. العنوان. ب. حاج اسماعيل، حيدر (مترجم). ج. الناهي، هيثم غالب (مراجع). د. السلسلة.
306.47

Harrington, Austin
Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics

المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996-113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، آب (أغسطس) 2014

المحتويات

مقدّمة المترجم

الفن في كل شيء ونحن جميعنا فنانون

في كتابه **الضحك**[*] (*Laughter*) طبَّق الفيلسوف هنري برغسون (Henri Bergson) فلسفته التي أكّدت مبدأ الديمومة (Duration)، فبدا له كل ما يُدخل تغييراً في الديمومة محدثاً عملاً مضحكاً. فالجنود الذين يسيرون وفقاً للمِشية العسكرية التي تعلّموها والتي جوهرها التناسق الكامل، إذا تعثَّر أحدهم، لسببٍ من الأسباب (محدثاً تغييراً ما في ديمومة المشية العسكرية النظامية) فإنه يكون سبباً لإضحاك الجمهور المشاهد وهزله.

ذلك كان تفسير برغسون. أما تفسيري فهو أن الذي حدث هو فن، بلى، لقد كان فناً! ما حصل من الجندي، بإرادته أو من دون إرادته، تمثَّل في إدخاله تغييراً على المسيرة العسكرية المنتظمة. والفن، في أوسع معانيه هو التغيير!

فتحويل أشجار جبل لبنان إلى سفن فينيقية هو فن السفن أو نقول فن صناعة السفن، وتغيير السطور من الكلمات إلى سطور ذات وزن هو فن الشعر، وإدخال تغيير على مشية أي واحد منا، في

(*) تجدر الإشارة إلى أن الكتاب نشر، لأول مرة، في عام 1900 ثم أعيد نشره في عام 1924 وعام 1959. وكما أن مؤلفه، برغسون، فيلسوف فرنسي.

خطوتها الثالثة، هو فن الرقص، وتحديداً رقصة التانغو (Tango). ولمّا كنا نحدث تغييرات لا حصر لها، في حياتنا اليومية، وعلى كل صعيد، فإنه يمكن وصفنا بأننا فنانون! طبعاً، هذا التحديد للفنّ عام جداً، ولا شك في كونه كذلك.

أما التخصيص، فقد حصل عندما تقدّمت المجتمعات وصارت تنشئ عبر مفكّريها تصنيفات للفن. عندئذٍ، بدأ الحديث عن الفنون الجميلة وحصرها في: الموسيقى والرسم والنحت خاصة بالإضافة إلى الرقص والأداء المسرحي والأدب والشعر، وما شابه.

زمانئذٍ، انقسم الرأي في المجتمع بين فريق مؤيّد للفن بكل أنواعه وفريق رافض لبعضها. ففي اليونان القديمة، على سبيل المثال، رفض أفلاطون (Plato) تدريس جميع الفنون لتلاميذ المدينة الصغار مستثنياً الموسيقى وحدها.

المسيحية احتفت بالفنون الجميلة جميعها. أما الإسلام فقد منع الشعراء، حيث ورد في القرآن الكريم:

«وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ* أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ* وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ» سورة الشعراء.

كما منع الإسلام النحت الذي قد يؤدي إلى عبادة أوثان.

واقتصر الفنّ الإسلامي، وبشكل مميّز، على البناء، بناء المساجد والقصور والقناطر، وتزيينها بالفسيفساء، ويوجد منها في المدن الإسبانية وقبلها في مكة والمدينة وبغداد وتركيا أعظم الأمثلة. كما شمل الفن الإسلامي الخطّ العربي وأشكاله وتزييناته المختلفة.

أما في زماننا الحالي، فالعالم العربي يزدخر بالفنون جميعها. وهناك نقابات للفنانين في جميع البلاد العربية ومعارض لأعمالهم في مدنهم وبعضها في المدن الأوروبية والأميركية.

كل ما ذكرناه، إلى الآن، اختصّ بما يمكن تسميته المعنى العام المجرد للفن. أما معناه التأثيري الذي يتجلّى عادةً في نتائجه وآثاره الحسيّة في البشر، فيمكن القول، إن **الفن: يفتن، ويثير الأحاسيس المختلفة، ويجتذب، وينفِّر، ويقرِّب، ويبعِّد، ويستحوذ على مشاهديه والمستمعين إليه، ويخدِّر عقولهم، ويسحر ويبلبل، ويدغدغ، ويقلقل، ويبهم ويوضح، ويلعب بالمشاعر، ويهذّب، ويشَذِّب، ويعذِّب، ويؤمِّل، ويصيب بالدوران، ويُسكِت، ويُنتّف، ويبعثر، ويلملم، ويفي، ويخون ويغدر، ويصرع، ويسحق، ولا يبقي ولا يذر، ويُعطّش، ويروي، ويدفع ويجرّ، ويصدق ويكذب، ويمزّق العقل إرباً، ومع ذلك، نحتاجه**(*).

تكفي هذه اللائحة التي تصف بعضاً مما يمكن أن يفعله الفن بمشاهدي مناظره وصوره، والمستمعين إلى نغماته وأصواته الموسيقية.

نتحول، الآن إلى كتاب أوستن هارينغتون (Austin Harrington) لنقول:

(*) قال الفيلسوف نيتشه مرة: البشر يحتاجون إلى الفن والوهم ليعيشوا، كما ذكر: «نحن بحاجة للكذب لكي نعيش»: Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Trans. by W. Kaugman and R. J. Hollingdale (London: Weidenfeld and Nicolson, 1968), p. 451,

وهو الذي قال في المرجع المذكور: «ليس ثمة حقائق، بل تأويلات»، ص 267.

1. إنه جامع، فهو غنيّ بالنظرات الفلسفية والاجتماعية، ذات الصلة بالفن عامة والفنون الجميلة خاصة.

2. كما أنه اشتمل، بالإضافة إلى عرض النظريات، على تحليل نقدي لها.

3. ونظرية الفن من أجل الفن، سقطت أيّما سقوط في الكتاب، في عنوانه: **الفن والنظرية الاجتماعية** وفي ربط البحث في الفن جميعه والمناقشات كلها بالمجتمع. فالمؤلف أظهر اعتقاده بوجود علاقة بين الفن والمجتمع فأكَّدها مستعيناً بآراء كثيرين من الفلاسفة عبر التاريخ.

ختاماً، أنهي بالقول، إن هذا الكتاب سيكون ذا فائدة كبيرة للقارئ في البلاد العربية، وخاصة في هذه الظروف العصيبة التي طغت فيها ثقافة القتال والموت التي ليست بثقافة.

حيدر حاج اسماعيل

الفن والنظرية الاجتماعية

نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات

شكر

أنا مقرّ بالجميل لحَكَمين مجهولي الاسم لمؤسسة Polity Press، اللذين قرأا النسخة الأولى لنصّ هذا الكتاب. وقد ساعدتني تعليقاتهم كثيراً في تحسين حدّة الكتاب. كما أشكر جون تومبسون (John Thompson) وكارولين تويغ (Carolyn Twigg) وراشيل كير (Rachel Kerr) وآن بون (Anne Bone) في Polity Press. وأنا شاكر للمناقشات مع هانس - بيتر مولير (Hans-Peter Müller) وألان سكوت (Alan Scott) وريتشارد أ. بيترسون (Richard A. Peterson)، وبشكل خاص أشكر ريتشارد أ. بيترسون لبعض التوصيات المرجعية السخيّة.

لقد كتبت أجزاءً من هذا الكتاب عندما كنت أقوم بزمالة بحثيّة من Leverhulme Trust والمعهد الجامعي الأوروبي (European University Institute) ما بين آب/ أغسطس 2001 وحزيران/ يونيو 2003. ولم يكن الكتاب نتيجةً للمشاريع التي من أجلها قمت بتلك الزمالة البحثية، ومع ذلك أودّ أن أشكر Leverhulme Trust and European University Institute للفرصة التي مكّنتني من تكريس جزء من وقت بحثي الحرّ للاشتغال بالكتاب. وأشكر أيضاً إدارة

Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften
في فيينا لاستعمال التسهيلات والاستفادة منها عندما كنت أحتلّ
مركز زميل بحثيّ هناك في 2001 – 2002.

مقدّمة

الدراسات السوسيولوجية للفنون هي اليوم عبارة عن حقلٍ واسع ومزهر. فهي تشمل منهجيات في تاريخ الفن والنقد، في السوسيولوجيا الثقافية والأنثروبولوجيا، وفي التعليم والبحوث الإعلامية والموسيقى، وكذلك في النظرية الأدبية والنقد وعلم الجمال الفلسفي. يتناول هذا الكتاب بعضاً من أهم النقاشات التي جرت بين المنظِّرين الاجتماعيين والسوسيولوجيين، وقد دارت حول موقع الفنون في المجتمع والأهمية السوسيولوجية لعلم الجمال. ومن بين المواضيع الرئيسية لبحثنا ستكون هناك مسائل من النوع الآتي؛ ما هو الفن من منظور التحليل الاجتماعي؟ هل يمكن تعريف الفن؟ هل يَمْثُلُ الفن في صفات شاملة ويمكن إدراكها، أم هو ببساطةٍ ما تعلن المؤسسات الثقافية أنه فن؟

كيف تتأثَّر القرارات المتعلّقة بتعريف الفن بالقوة الاجتماعية؟ هل يمكننا الكلام عن عباقرة وتحف فنية، أو هذه مجرّد إنشاءات نظام أبوي؟ كيف يُموَّل الفن، ويُنتج ويستهلك؟ ما علاقة الفن بالدين، والأسطورة، والسياسة، والأخلاق والأيديولوجيا؟ ما يعنيه الحكم على عملٍ فنّي بأنه «جميل» أو «جيّد»؟ كيف تُميِّز الأذواق

في الفن من طريق الطبقة الاجتماعية، والمركز والتربية؟ هل يستطيع الفن أن يؤدي إلى مجتمع أفضل؟ ما علاقة الفن بالتسلية وبالثقافة الشعبية؟ كيف تحوَّل الفن بالحداثة – و «ما بعد الحداثة»؟

علينا أن لا ننسى القليل من الأفكار الأوليّة قبل الشروع بردودنا الجوهرية على هذه الأسئلة في الفصل الأول.

علينا بادئ ذي بدء أن نؤكد أن اختيارنا «الفن» كموضوع نقاشنا الرئيسي، لا يعني أن هذا الكتاب يقيم تفريقاً قبلياً لصالح ما يُدعى «الفن الجميل» (Fine Art) أو «الثقافة العالية» (High Culture) ويجعلهما فوق ما يدعى بأشكال مختلفة، «الثقافة الشعبية» (Popular Culture)، و «الثقافة الدنيا» (Low Culture) أو «ثقافة الجمهور» (Mass Culture). فالكتاب يرى أن ما يُدعى «فناً» يجب بحثه وتقصّيه في بيئة حقل اجتماعي أوسع يُعرف بـ«الثقافة». غير أن الكتاب يقول، إن متابعة التقصّي لا تتأثّر بالتركيز العملي للكتاب حول موضوع «الفن». فالكتاب عاجز عن تناول جميع الدراسات السوسيولوجيا الثقافية عامة.

ثانياً، علينا أن نؤكد أن كلامنا عن «الفن» بصيغة المفرد، يجعل كتابنا لا يفترض مفهوماً مفرداً وأحادياً للفن. وسوف نناقش المفهوم مفرداً وأحادياً. ولا يمكن تعريفه اليوم، فهناك معلِّقون كثيرون يفضِّلون، وتفضيلهم يمكن فهمه، أن يتكلّموا عن «الفنون» بلغة الجمع لا بلغة «الفن» المفرد. على كل حال، سوف نثبت أنه لا يزال ممكناً ومشروعاً التفكير بالفن على أنه ذو معنى عام (Generic Sense)، وبأنه جنس لغوي متَّسق من وجهة قواعد اللغة. ولا شك في وجود أشكال فنية كثيرة مختلفة تؤلّف هذا الجنس، هي أنواع

له. فهناك الفنون البصرية التي تشمل الرسم التشكيلي، والرسم، والنحت، والتصوير الفوتوغرافي وفن العمارة، وهناك فنون الأداء مثل الموسيقى، والدراما، والرقص، وهناك الفنون الأدبية مثل الشعر، والنثر والنقد، ثم هناك مركَّبات من هذه الفنون مثل الأوبرا والفيلم – أقول ذلك لتسمية بعض أكثر الأشكال تأسيساً تاريخياً فقط. وجميع هذه الأشكال تولِّد مجموعات مساءلة جمالية، وجميعها اجتذب حوله مقادير اختصاصية من النقد ومن النظرية. غير أننا سنذكر أنه ما يزال ممكناً التفكير بهذه الأشكال بمعنى شامل. وبالرغم من أن معظم تحليلاتنا التجريبية الحسية ستقام على أشكال الفن البصرية، وبمقدار، على أشكال الفن الأدبية، فإننا سنسعى لتبيان إمكانية الفهم السوسيولوجي للفن عموماً.

ثالثاً، في الحديث عن «الدراسات السوسيولوجية للفنون» يُفضِّل الكتاب أن يتجنَّب الإشارة إلى أي شيء من قبيل الـ «سوسيولوجيا الخاصة بالفن». واليوم معظم المعلّقين يميلون لعدم استعمال هذا التعبير، لأنه يوحي بفكرة ميدان واحد للمرجعية المعرفية لمفاهيم الفن السوسيولوجية. واليوم توجد تعدّدية من المنهجيات لدرس الفن «سوسيولوجيا»، في داخل مؤسسة السوسيولوجيا كما في داخل فروع علمية أخرى، مثل تاريخ الفن، ودراسات أدبية ودراسات ثقافية. لذلك، فإن جميع الإشارات اللاحقة إلى «سوسيولوجيا الفنون» أو «سوسيولوجيا الفن» سوف تكون في هذا الكتاب من دون أداة التعريف.

كما أننا نفضّل أيضاً أن نتجنَّب الكلام على الـ «سوسيولوجيا الفن» لسبب إضافي آخر. فأحد قناعات هذا الكتاب تتمثَّل في

أن التركيب بحسب قواعد اللغة الذي تدل عليه كلمة "of" في "Sociology of Art" تبرز فكرة الفن بشكل لغوي دلالي زائد، كهدف للعلم الاجتماعي. وسوف نناقش لنقول، إن هذا الإنشاء الأصلي يبرز إبرازاً متطرفاً فكرة الفن كهدف تمارس السوسيولوجيا عليه سلطتها العلمية المستقلّة. فعوضاً عن الإنشاء الأصلي، نفضِّل أن نستعمل إنشاءً عطفياً رابطاً. فنفضّل الكلام على الفن و النظرية الاجتماعية. فالكلام عن الفن والنظرية الاجتماعية يؤلفان شريكين متساويين في مغامرة معرفية مشتركة للعالم. وهذا معناه قول أشياء متعدِّدة.

أولاً، يجب أن نقول إن الفن لا يُفهم فهماً صحيحاً عندما يُشرح كلّياً أو حصرياً، بمفردات الأعراف الاجتماعية، والمؤسسات الاجتماعية وعلاقات القوة الاجتماعية. وسوف نصف أي منهجية تحاول أن تشرح الفن شرحاً كلّياً أو حصرياً بمفردات الأعراف الاجتماعية، والمؤسسات وعلاقات القوة بأنها تقترف اختزالية منهجية وإمبريالية توسّعية منهجية. ورفض الاختزالية والإمبريالية التوسّعية في سوسيولوجيا الفنون معناه الإصرار على وجوب أن تكون شروحات الأعمال وخبرات المنتجين والمتفرّجين في الفن، بصورة مبدئية، قادرة على الاعتراف بها من قِبَل هؤلاء الفاعلين، على أنها تأويلات صحيحة لأفعالهم ولخبراتهم. وباستعارتي عبارة من ماكس فيبر (Max Weber) فإن جميع الشروح في سوسيولوجيا الفنون يجب أن تكون «وافية المعنى» (Meaningfully Adequate) (Sinnadäquat) بالنسبة إلى الخبرة المعيشة للأفراد الذين تكون ارتباطاتهم بالفن موضع شك (Weber 1978: 20). المنهجيات

الاختزالية والإمبريالية التوسعية تهمل سلطة المنتجين والمشاهدين في الفن على الشروح ذات المعنى لأعمالهم وتجاربهم. فهي تختزل تقارير المشاركين المتعلقة بأعمالهم وخبراتهم إلى بيانات عنها لا يقبل المساهمون بالموافقة عليها، حتى عندما يُتصوَّر المشاركون بأنهم قادرون على الدخول في عملية تفكير ذاتي نظري وحوار نظري مع مفسّريهم السوسيولوجيين.

وفي الحديث بصورة جذريّة عن الفن والنظرية الاجتماعية كشريكين متساويين، معناه الكلام في أن الفن يمثِّل مصدراً من مصادر المعرفة الاجتماعية الوجودية، ومن استحقاقها الذاتي، وليست أقل من معرفة العلم الاجتماعي. وهذا مفاده أنه توجد أشياء معينة يمكن للفن أن يخبرنا بها عن المجتمع يعجز العلم الاجتماعي عن القيام بها. وبالإضافة إلى ذلك، إن هناك طرقاً معيّنة يمكن بها للفن أن يخبرنا عن أشياء في المجتمع، ولا تستطيع الطريقة العلمية الاجتماعية التي تنقلها إلينا أن تكررها ولا تستطيع أن تدّعي إبطالها. فالروايات، والمسرحيات، والأفلام، والرسوم التشكيلية والرسوم تنقل إلينا أشياء مختلفة عن الحياة الاجتماعية التي تأتينا من جزء من بحث سوسيولوجي عن الحياة الاجتماعية، وبمقدار ما تنقل إلينا هذه الأشياء المختلفة، فإنها تخبرنا أشياء إضافية. ولا ريب في أن الروايات، والمسرحيات، والأفلام، والرسوم التشكيلية والرسوم عموماً يمكنها أن تكون ذات خداع. فقد لا «تقول الصدق»، بأي معنى عادي مألوف للصدق المطابق للوقائع. وغالباً ما يُشار إليها بأنها «من صنع الخيال». غير أنه يمكن للأعمال الفنية أن تكون تنويرية في خداعها، ويمكن أن تقول الصدق المختلف

مرتبته عن الصدق المطابق للوقائع. فلا تكون المعرفة التي تنقلها عن المجتمع بديلاً من معرفة العلم الاجتماعي المنهجي، بل هي أدنى أو ثانوية بالنسبة لها. لذلك، يجب عدم النظر إلى الأعمال الفنية بأنها لا تخبرنا أشياء عن المجتمع، إلّا بطريقة توثيقية دائماً فحسب أي كبراهين على بعض من مجموعة من الوقائع المعرَّفة علمياً. فالمعرفة التي يتمكّن الفن من نقلها إلينا عن معنى حياتنا في المجتمع فريدة (sui generis).

علاوة على ذلك، إن الكلام عن الفن والنظرية الاجتماعية كشريكين متساويين هو الكلام عن وجوب أن يعتبر العلماء الاجتماعيون مدّخرات الفن المعرفية للحياة في المجتمع من النواحي التي يصلون فيها ما بين مشاريعهم المعرفية والمشاريع المعرفية في العلوم الإنسانية. وفي هذا الكتاب سوف نعرِّف النظرية الاجتماعية بأنها تلك الواسطة الفكرية التي تصل السوسيولوجيا كفرع من علم الاجتماع بتاريخ الفن، النقد الأدبي والفلسفة كفروع معرفية إنسانية. وسوف نبحث لنقول إن النظرية الاجتماعية تحتلّ موقعاً وسطاً بين المناهج العلمية الاجتماعية الخاصة بتفاوت القيم (Value-Distanciation) والممارسات الإنسانية الخاصة بتقدير القيمة النقدي (Value-Appraisal) وإثبات القيمة (Value-Affirmation). وسوف نناقش النظرية الاجتماعية لتكوِّن طرقاً بها تقام تقييمات الأعمال الفنية في العلوم الإنسانية، عبر ملاحظات للعمليات التجريبية الحسّية لإنشاء القيم في بيئات اجتماعية واقعية للحياة الثقافية والتاريخية. فالنظرية الاجتماعية تُرجع تقييمات الأعمال الفنية إلى الوقائع الاجتماعية المتعلقة ببيئات متغيّرة

ومختلفة لمؤسسات اجتماعية، وأعراف اجتماعية، وأفكار اجتماعية وقوة اجتماعية. غير أننا سنبرهن أن النظرية الاجتماعية لا تستطيع أن تشتق تقديرات الأعمال الفنية من الوقائع الاجتماعية. فالنظرية الاجتماعية عاجزة عن توليد الأحكام الجمالية المتعلقة بالأعمال الفنية. فيمكن للنظرية الاجتماعية أن تحلِّل القيمة وتفسِّرها، لكنها تعجز عن تأسيس القيمة.

القول إن النظرية الاجتماعية تحتل موقعاً وسطاً بين تفاوت القيم وإثباتها يفيد تأكيد أمرين. فمن جهة يعني التأكيد أن الحياد القيمي أو «الحرية القيمية» (Value-Freedom) ليس خياراً في علم سوسيولوجيا الفنون. فسوسيولوجيا الفنون مهمّته أن ينظر في مسائل القيمة الجمالية في الأعمال الفنية. وبشكل خاص أقول، إن مهمّة سوسيولوجيا الفنون النظر في الطرق التي تتعرّض فيها الأفكار المتلقّاة عن القيمة الجمالية في الفن للجدل والنزاع من قِبَل النقّاد الذين يتوسّلون قيماً سياسية من المساواة في تمثيل ثقافة منتجين معينين لم يحظَ إنتاجهم تاريخياً بمشروعية كونه «فناً». وهذا يشمل أعضاءً في المجتمع عانوا من الاستبعاد والتهميش في التاريخ نسبة إلى أوضاعهم الطبقية الثانوية، وجنسهم (النساء) وإثنيّتهم (الثقافات اللاغربية). من جهة ثانية، إن القول بأن النظرية الاجتماعية تحتلّ موقعَ الوسط بين تفاوت القيم وإثباتها معناه التأكيد أن علم سوسيولوجيا الفنون يظلّ قادراً، ومؤهَّلاً، وملزماً فكرياً على إبعاد نفسه عن أعمال الدفاع المعياري عن الفن. فعلى سوسيولوجيا الفنون أن لا يختزل مسائل القيمة الجمالية إلى مسائل حقيقة واقعية اجتماعية، وأن لا يردّ كلياً مسائل القيمة الجمالية إلى

مسائل القيمة السياسية. فيمكن لسوسيولوجيا الفنون أن يتعامل مع الأعمال الفنية بطريقة (1) تنظر بجدّية لإمكانية اشتمالها على قيمة جمالية جوهرية، وفي نفس الوقت (2) الإقرار بالقيم السياسية الخاصة بديمقراطية الوصول إلى الإنتاج الثقافي والتقييم الثقافي، لكن في ذات الوقت (3) العمل على إيجاد مسافة علمية عن القيم الجمالية والسياسية كليهما عبر تأكيد الأخلاق الفكرية، وأخلاق التمييز بين أنماط الخطاب التجريبي الحسّي من ناحية، وأنماط الخطاب المعياري من ناحية أخرى.

سوف نؤسّس حججنا الخاصة بهذه النصيحة على التمسّك الموثوق بمبدأ ماكس فيبر، أعني «التحرّر من الحكم القيمي» (Freedom From Value-Judgement) في البحث الاجتماعي. فكما هو معروف، رأي ماكس فيبر (1949) أنه في حين أن كل البحث العلمي - الاجتماعي له علاقة بالقيم (wertbezogen)، ويكون مدفوعاً في اختياره لمادته بـ «أفكار قيمية»، فإن على ممارسة البحث أن تستهدف الامتناع عن الأحكام القيمية. وقد اعترف فيبر أن الباحثين في الواقع لم يكونوا ناجحين في الامتناع عن أحكام القيمة. ومع ذلك، فإن فيبر أصرّ على القول إن على الباحثين دائماً أن يوجِّهوا أنفسهم إلى الامتناع عن الأحكام القيمية، وإلى بذل كل جهد لفصل الأجزاء من بحثهم التي تختص بالشرح التجريبي الحسي عن الأجزاء التي تختصّ بالدفاع المعياري. وفي هذا الكتاب سوف نطبّق الأخلاق الفكرية لفيبر بالتمييز الواضح بين الخطاب التجريبي الحسّي من جهة، والخطاب المعياري من جهة أخرى. ومع ذلك، فإننا لن نوافق موافقةً **غير مشروطة** على

مبدأ فيبر الخاص بالتوجّه نحو الامتناع عن أحكام القيمة. فالذي سيحصل هو إن أحكام القيمة يجب السماح بها في سوسيولوجيا الفنون ويمكن أن يسمح لها بذلك بطريقة لا تعرِّض الحياد العلمي للخطر. من الممكن والضروري التوسّط بين تفاوت القيم وإثباتها في سوسيولوجيا الفنون بطريقة نقدية ومختلفة. وسنسعى لأن نبيّن كيف يمكن أن يكون للأعمال الفنية دفاع تعميمي بينذاتي (Intersubjective)، حتى ضد خلفية سوسيولوجية ذات ظواهر مضادّة عميقة ونزاعات خاصة بالتوجّه القيمي في مجتمعات وثقافات مختلفة.

وأخيراً سوف نبحث في صور الإدراك الجمالية، التي لها نتائج رئيسية لممارسة الكتابة السوسيولوجية. وسوف نناقش التواصل الفني الذي لا يمثّل موضوعاً رئيسياً وخصباً للبحث السوسيولوجي فحسب. وسوف نصف أيضاً بعض الأبعاد المهمة للممارسة الكتابية السوسيولوجية والتفكير السوسيولوجي. وقد سبق أن حصل البرهان على هذه الأهمية في أنظمة معرفية أخرى، مثل التاريخ، والإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا من قِبَل باحثين مثل بول ريكور (Paul Ricoeur, 1985-1988)، وكليفورد غيرتز (Clifford Geertz, 1973) وهايدن وايت (Hayden White, 1975)، وكان لها اعتبار رئيسي عند شخصيات كلاسيكية في السوسيولوجيا وفي النظرية الاجتماعية، مثل والتر بنيامين (Walter Benjamin) وغيورغ سيملْ (Georg Simmel) وسيغفريد كراكور (Seigfried Kracauer) وتيودور أدورنو (Theodor Adorno)، وكذلك عند شخصيات معاصرة، مثل فريدريك جايمسون (Fredric Jameson)، وعند مؤرّخي السوسيولوجيا، مثل روبرت نسبتْ (Robert Nisbet,

(1976 وولف ليبينيس (Wolf Lepenies, 1988). وقد بيّنت هذه الشخصيات جميعها كيف تدخل صور الإدراك الجمالية في النواحي النصّية بالاستعارة المماثلة وفي النقش الصغير، وتدخل في الإعلام الحسّي الخاص بتحليل المعطيات مثل الصور البصرية والروايات الخاصة بقصص الحياة، وفي مفاهيم الصفات المسرحية في العمل الاجتماعي. ولن نتمكّن من البرهان على هذه الأهمية بشكل كامل في الكتاب الحالي. فالبرهان الكامل يتطلّب مجلّداً إضافياً كاملاً يكون مخصَّصاً لمسائل الفهم الذاتي المنهجي في السوسيولوجيا. على كل حال سوف نضع افتراضاً أساسياً يختصّ ببروز الجمالية في ممارسات الكتابة السوسيولوجية. وسوف نناقش البروز الجوهري لأي فهم للفنون قد يسعى إلى تجنّب التعامل مع الأعمال الفنية كموضعات للعلم الاجتماعي ليس إلّا.

مختصر عن الفصول

يعرض الفصل الأول مجموعةً متنوعةً من مفاهيم الفن وفلسفاته ذات الصلة بالفهم السوسيولوجي للفنون. ونبدأ ببعض مفاهيم الفن الميتافيزيقية والمعمِّرة التي تدور حول أفكار الجمال، و «محاكاة الطبيعة» (Imitation of Nature) و «التجربة في علم الجمال» (Aesthetic Experience). ثم نضع الطيف الواسع من المنهجيات السوسيولوجية للفن. وهذه تشتمل مفاهيم تاريخية وإنسانية لتاريخ الفن، والتاريخ الاجتماعي الماركسي للفن، والدراسات الثقافية، والمادية الثقافية وما بعد الحداثة ثم النظريات المؤسِّسة للفنّ في الفلسفة التحليلية، والدراسات الأنثروبولوجية للفن، والدراسات الإثنوغرافية للمؤسسات الفنية.

الفصل الثاني يركِّز على مسائل الصراع السياسي حولَ تعاريف القيمة في تاريخ الفن. نبدأ بوضع سبب عدم كون الحياد القيمي الحازم خياراً في سوسيولوجيا الفنون. بعد ذلك ننتقل إلى مجموعات من المعضلات التي تنشأ حالما يُسمح بدور تكويني لأحكام القيمة في سوسيولوجيا الفنون. ونطرح عيوب المفاهيم الإنسانية - الليبرالية التقليدية الخاصة بالقيمة العلمية الجمالية كما عرضها النقّاد الاشتراكيون، والنسويّون ونقاد مابعد الاستعمار، واختتمنا بملاحظات أولية حول مدى وحدود الاتفاق في التقييم العلمي الجمالي.

الفصل الثالث يبحث في نظريات تتعلّق بتحديد الأشكال والمحتويات الفنية من البُنى الاجتماعية - الاقتصادية. وفيه بحثنا في النظريات الماركسية الخاصة بـ «انعكاس» العلاقات الطبقية الاجتماعية على الأعمال الفنية، وكذلك في النظريات الأخرى اللاماركسية الخاصة بالتماثل التطوّري بين البنية الاجتماعية والشكل الفني. واختتمنا بنظرة عامة عن تاريخ رعاية الفنون، والأسواق الفنية وتمويل الفنون في المجتمع الغربي من القرون الوسطى إلى اليوم.

الفصل الرابع يبحث في نظريات استهلاك الفنون في المجتمع بالنسبة إلى أفكار استقلالية القيمة الجمالية واستقلالية الفن. وفيه بدأنا بعرض مفهوم إيمانويل كَنْت (Immanuel Kant) الفلسفي في القرن الثامن عشر للصحة التجاوزية الخاصة بالحكم على علم الجمال. بعد ذلك، قدمنا مجموعة نقدية للمفهوم من منظور التحليل السوسيولوجي التجريبي الحسّي. وركّزنا على عمل

بيار بورديو (Pierre Bourdieu) الخاص بالفن و «الرأسمال الثقافي» (Cultural Capital). كما بحثنا وناقشنا أعمال بعض السوسيولوجيين الأميركيين المعاصرين المتعلّقة بالذوق والطبقة الاجتماعية. واختتمنا ببعض الملاحظات الإضافية حول مدى الإجماع في التقييم لعلم الجمال وحدوده.

الفصل الخامس يتناول بالدرس الطرق التي بها حُرِّكت فلسفات الفن المثالية الألمانية الـ «مابعد - كِنْتية» من النظريات الاجتماعية في تقليد النظرية النقدية الماركسية. وتناول الأفكار الرئيسية للأيديولوجيا والطوباوية في الفن بالنسبة إلى مسائل الأسطورة والدين من حيث العلاقة مع مفاهيم الوهم، والتنوير والتسامي في الفن. فناقشنا أهمية رؤى ج. س. ف. شيلّر (J.C.F. Schiller) وآرثر شوبنهاور (Arthur Schopenhauer) وغيورغ فيلهلم فريدريك هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) وريتشارد فاغنر (Richard Wagner) وفريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) وسيغموند فرويد (Sigmund Freud) ومنظِّرين مثل إرنست بلوخ (Ernst Bloch) وغيورغي لوكاش (György Lukács) وهربرت ماركوزه (Herbert Marcuse).

الفصل السادس يتابع بحوث الفصل الخامس مع تركيز خاص وأكبر على مفاهيم الحداثة (Modernity) والحداثيّة (Modernism) في الفن. ودرسنا أعمال أهم خمسة من الممثّلين من ذوي التأثير وذوي عقيدة «الحداثة» في النظرية الاجتماعية في القرن العشرين الخاصة بالفنون. وهؤلاء هم: ماكس فيبر، وسيغفريد كراكور، ووالتر بنيامين، وغيورغ سيملْ وتيودور أدورنو. درسنا كتابات

هؤلاء المنظّرين لجهة علاقتها بمفاهيم التحديث، والعقلنة، والترجمة لعلم الجمال، و«ثقافة الجمهور» و«صناعة الثقافة». واختتمنا بتقييم نقدي لعمل مدرسة فرانكفورت.

الفصل السابع يقدّر علاقة الحداثيّة بفهم الفنون السوسيولوجي. بحثنا في أصول الجدل حول الحداثية في كتابات فلاسفة ونقّاد فنون متعددين في القرن العشرين. وشمل هؤلاء مارتن هايدغر (Martin Heidegger) وهانس - غيورغ غادامر (Hans-Georg Gadamer)، ويورغِنْ هابرماس (Jürgen Habermas)، وجورج باتاي (Georges Bataille)، وميشال فوكو (Michel Foucault)، وجاك ديريدا (Jacques Derrida)، وجيل دولوز (Gilles Deleuze). بعد ذلك، تحولنا إلى الطرق التي تمَّ بها تنظير وتقدير الأفكار الرئيسية في فن أواخر القرن العشرين والخطاب الثقافي أيضاً، في كتابات آرثر دانتو (Arthur Danto)، وجان - فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، وجان بودريار (Jean Baudrillard)، وفريدريك جايمسون ونيكلاس لوهمان (Niklas Luhmann)، وآخرين. واختتمنا بتقييم أهمية العولمة الرأسمالية لمستقبل الحياة الفنّية.

الفصل الأول

مفاهيم ومنهجيات

كتب بيار بورديو قائلاً: «السوسيولوجيا والفن ثنائي غريب وشاذّ (1980: 207). فالفن يجنح إلى الثورة ضدّ صور العالم العلمية، بينما تميل السوسيولوجيا إلى النجاح والازدهار عبر فكّ ألغاز ما يسحر في الحياة الاجتماعية. يميلُ الفن إلى الثورة ضد الشروح المادية للحياة، في حين أن السوسيولوجيا تميل للإثارة من خلال عرض ما هو مفرد وفريد كمكوّنٍ اجتماعي وإنتاجه المعاد اجتماعياً.

نبدأ استكشافنا لهذا «الثنائي الغريب» بإلقاء نظرة موجزة على بعض أهم مفاهيم الفن الباقية في الفكر الغربي، التي سبقت مفاهيم الفن السوسيولوجية والسوسيولوجية - التاريخية في أواخر القرنين التاسع عشر والعشرين. وسوف نصِف هذه المفاهيم الفنية الباقية بأعمّ المفردات بقولنا، إنها «مفاهيم ميتافيزيقية». وسوف نعرِّف مفاهيم الفن الميتافيزيقية بأنها المفاهيم التي تعرِّف الفن بمفردات معايير تواصل أبدية صالحة للتاريخ كله وللمجتمعات جميعها. وسنبدأ ببحث ثلاثة أنماط من تلك المفاهيم، هي: مفاهيم تعتبر

الفن جوهرَ «الجمال»، ومفاهيم تعتبره جوهرَ التمثيل الطبيعي ومشيدة على «محاكاة الطبيعة»، ثم مفاهيم تعتبر الفن جوهرَ «خبرة علم الجمال». بعد ذلك نتحوّل إلى الكلام في عدد متنوّع من الطرق التي يتحدّى بها الفكر السوسيولوجي تلك المفاهيم.

مفاهيم ميتافيزيقية للفن

الجمال

يمكن تتبّع المفاهيم الميتافيزيقية للفن في الفكر الغربي من خلال إرث أفكار الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون. ففي كتاب **الجمهورية** (*The Republic*) والمكتوب في 360 قبل الميلاد ظنَّ أفلاطون أنه إذا كان لا بدّ للفن من أن يسهم في خير الجمهورية، فيلزم أن يرتقي بعقول الشعب إلى الجمال الأبدي للكون، وإلى جودة الحقيقة الأبدية التي يسعى إليها الفلاسفة والعدالة الأبدية التي يطلبها رجال الدولة وواضعو القوانين المشرّعون. وقد كتب أفلاطون في بيئة عنتْ فيها كلمة «فن» في اللغة اليونانية القديمة جوهرياً «الحرفة» أو «المهارة» (technē). فهي لم يكن لها معانٍ إضافية خاصّة بالتعبير الخلّاق «لذاته» الذي لها اليوم. لذا، كان المركز الاجتماعي للرسّامين التشكيليين وللنحّاتين في اليونان القديمة منخفضاً، فقد نُظر إليهم كحرفيين على مستوى النجّارين وصانعي الأحذية. ولذا، كان تقدير أفلاطون لدور الفنانين في المجتمع منخفضاً. واعتبر أفلاطون الفنانين منشغلين بصورة جوهرية بظواهر الأشياء وحدها، لا بطبيعة العالم الحقيقية. وأصرَّ أفلاطون على القول بأنه إذا أراد الفنانون أن يكون لهم ولأعمالهم

موقع ملائم في المجتمع، فما عليهم إلّا أن يشجعوا الشعب على تجاوز حالتهم الأرضية المحدودة ويطمحوا إلى معرفة نظام الكون الأبدي.

في عصر النهضة الإيطالية في القرنين الخامس عشر والسابع عشر الميلادي، تشاركت أفكار الجمال الأفلاطونية مع المبادئ اليونانية الكلاسيكية، ومبادئ القياس، والتناسب والمنظور في الرسم التشكيلي والنحت. وفي الحقبة الباروكية(*) (Baroque) في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلادي، أُدخلت مبادئ الرسم والتركيب في تأسيس الأكاديميات الملكية للفن التي علَّمت تراتبيّة أشكال الرسم التشكيلي. وقد اعتُبرت المناظر التاريخية، والأسطورية ومشاهد **الكتاب المقدَّس** بأنها أنبل الصور، في حين احتلّ منظر صور الأشخاص والمنظر الطبيعي مرتبةً منخفضةً في التراتبية، أما المناظر «الواقعية» للأشخاص العاديين وهم في حياتهم اليومية، فقد حبست وراء نطاق التمثيل المقبول. وهكذا ظلَّ مفهوم الجمال المُعلن في عصر النهضة وكذلك في الأكاديميات الباروكيّة مثاليّين جداً بصفة مشهدية. فقد قام على فهم أفلاطوني للجمال بوصفه أبدياً، ومطلقاً ومتجاوزاً، وملازماً كَجزء لا يتجزّأ من محتوى كوني أساسي. وهذا يتعارض مع مفاهيم حديثة للجمال لا تعتبره مطلقاً، وإنما هو نسبي لسياقات الإدراك التاريخية المتغيّرة، ولا يوجد إلّا «في عين ناظره» (In The Eye Of The Beholder)، بمعنى مهم وعام، لا «في ذاته».

(*) الباروك (Baroque) أسلوب في التعبير الفني سادَ في القرن السابع عشر، وهو يتميّز بالزخرفة بصورة خاصة (المترجم).

محاكاة الطبيعة

هناك مفهوم ثانٍ للفن استمرّ لمدة طويلة، في الفكر الغربي واختصّ بأفكار عن «محاكاة الطبيعة» (Imitation of Nature). ففي النظرات الكونية عند الوثنيين والمسيحيين اعتُبر الفن جميلاً بفضل محاكاة جمال الطبيعة الأصلي. لقد جرى الاعتقاد بأن الطبيعة هي صورة الكمال، واعتُبر هدف الفن أن يحاكي هذا الكمال. وقد عُرف ذلك في الفكر اليوناني، بعقيدة المحاكاة (mimesis). وأرسطو في مقالته عن المسرح في كتاب *The Poetics* (المكتوب في 350 قبل الميلاد) علَّم قائلاً إن:

«شعر الملاحم والمأساة، والملهاة أيضاً... ومعظم الموسيقى المعزوفة على آلة النفخ الموسيقية والقيثارة جميعها بمعنى جمعي أشكال من المحاكاة (mimesis)... وكما أنّ بعض الأشخاص يحاكون استناداً إلى قاعدة فنية أو ممارسة، أشياء مختلفة في الألوان والأشكال، وآخرون يحاكون بالصوت، كذلك، فإن هذه الفنون... تُحاكي بواسطة الإيقاع، واللغة واتساق الأصوات.

... وهي محاكاة غريزية عند البشر منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن الحيوانات الأخرى بأنه أكثرها محاكاةً، وبحصول الإنسان على دروسه الأولى في المحاكاة بالغريزة أيضاً يبتهج الناس جميعهم بالمحاكاة» (Aristotle 1982: 45-7).

في عصر النهضة كان أشهر مثيل لعقيدة أرسطو متمثِّلاً في كلام هاملِتْ (Hamlet) في التمثيلية، ففي داخل التمثيلية التي مثَّلها هاملِتْ - لكي يُخزي عمّه ويعترف بقتله والده - يشيرُ بطل

شيكسبير (Shakespeare) ناصحاً ممثّليه أن يكونوا صادقين في أدوارهم، وأن لا يبالغوا، ويكذبوا:

«ليكن الفعل متلائماً مع الكلام، والكلام مع الفعل، وبهذه الملاحظة لن تتعدّى تواضع الطبيعة، لأن أي شيء مبالغ فيه هو بقصد اللعب، الذي غايته أولًا والآن هي محاكاة الطبيعة» (Hamlet, III. ii. 18-23).

غالباً ما تكون أفكار المحاكاة وثيقة الصلة بمفاهيم «الاحتمال» الطبيعي في الرسم التشكيلي، حيث يعتبر هدف الصور إنتاج **نسخ** عن الواقع، أو **مشابهات** بين الصور والأشياء التي «تمثّلها». لقد كان لهذه العقيدة تأثير كبير ولا يُستهان به في زمن النهضة. وهي قامت على أهمية قصة في كتاب أفلاطون: **الجمهورية** تتحدّث عن رسام تشكيلي يوناني زيوكس (Zeuxis) الذي رسم مرةً صورة لبعض العنب الممتلئ بالحياة لدرجة جعلت الطيور تهبط لالتقاطه. فالقصة تشتمل على جاذبيات ما يُدعى أثر الخداع البصري (trompe l'oeil) الذي «يضلِّل العين» فتخلط بين الصورة والشيء الحقيقي. وغالباً ما يوجد الأثر في التصوير الجصّي على الجدران أو السقوف في عصري النهضة والباروكي اللذين يشتملان على مناظر تبدو أنها استمرار لفضاء المشاهد كأنما المشاهد مدعوٌّ للمشي في المنظر، وكل ذلك في القرن السابع عشر في رسوم الحياة الهادئة الهولندية، ورسوم الطعام الوافر الموجود على الطاولات. وغالباً ما يشار إلى هذه العقيدة بلغة الفن التاريخية المعاصرة بأنها «مذهب الخداع البصري» (Illusionism).

لا بدَّ من أن يكون واضحاً أن مذهب الخداع البصري في

الرسم التشكيلي يستحيل تحقيقه إذا فُسِّر معناه حرفياً. فليس هناك من صورة يمكن وصفها بأنها إعادة إنتاج حيادي لموضوعها بالمعنى الكلّي. فعين الفنان لا تعمل مثل مصراع الكاميرا - حيث يُظن أن مصراعات الكاميرا مثل الآليات الفيزيائية من دون عواطف وأفكار مسبقة. ولطالما أنتج الفنانون في تشكيلهم واختيارهم لمواضيع التمثيل تأويلاً للواقع يعكس شيئاً منهم ومن عالمهم. وقد بيّن إرنست غومبريتش (Ernst Gombrich, 1960) كيف أنه في حين يُعتبر الكثير من الفنانين الغربيين منذ عصر النهضة أنهم أتقنوا تقنية المنظور الطبيعي، فإن هذا التطوّر اتّخذ دائماً صورة السلسلة المنقطعة. فطالما عمل الفنانون من داخل أطر أسلوبية قبلية، ولم يتقدَّموا أبداً تقدماً تدريجياً إلى «عين بريئة»، متحررة من الأعراف الاجتماعية. لذا من الضلال التفكير بالمنظور والتظليل المنحسر في الرسم التشكيلي بأنه «أكثر إخلاصاً للطبيعة» من لغات التمثيل التخطيطي و«التملّق»، كالتي ميّزت الفن القروسطي(*) وبعض الفن اللاغربي. وكما أثبت نيلسون غودمان (Nelson Goodman, 1976) هو منظور منهج تمثيل عقلاني أكثر منه تصوير رمزي، لكنه ليس «أصدق للطبيعة» بأي معنى مطلق.

يمكننا أن نلاحظ أن الأفكار الأفلاطونية عن الجمال والأفكار الأرسطية عن المحاكاة ليست مفاهيم فنية ذاتية بشكل عام. فكما تتغيّر أفكار الجمال مع الزمن، كذلك فإن الثقافات المختلفة تنشئ أفكاراً مختلفة عن الطبيعة تعكس الأطر المتغيّرة للإدراك الحسّي. فأفكار الطبيعة والعالم «في ذاته» خداع مُنشأ على صورة تغيّرٍ فني عبر التاريخ.

(*) القروسطي لفظ مركب من كلمتين هما: قرون وسطى (المترجم).

في القرن الثامن عشر بدأت الكثير من المحتويات الميتافيزيقية لتلك العقائد الأولى بالتراجع أمام الوعي التاريخي المتزايد والتحوّل التدريجي للانتباه إلى «الحساسيّات» الذاتية الخاصة بملاحظة الأشياء أنها جميلة. وإلى هذا التحوّل الذي أدّى إلى نشأة فكرة علم الجمال في عصر التنوير الأوروبي نتحول الآن.

تجربة علم الجمال

باشتقاقها من الكلمة اليونانية التي تعني «الإدراك الحسّي» (Aisthesis) فإن «علم الجمال» يشير إلى دراسة **المتعة في الإدراك الحسّي**. وبالرغم من أن بعضاً من معانيها تغيّر منذ ظهورها الأول في فكر عصر التنوير في القرن الثامن عشر، فقد ظلّ علم الجمال المبدأ الرئيسي اليوم، لذلك الفرع من فروع البحث الفلسفي المعنيّ بأسس تجارب المتعة في الأشياء الحسّية. وبشكل خاص، يشير علم الجمال إلى أسس نقاشات الذوق الصحيحة بين الذوات والخاصة بالأشياء الحسّية. ومبدئياً يهتم علم الجمال بأحكام الذوق المتعلّقة بالأشياء الحسّية من أي نوع، سواء أكانت من صنع الإنسان أم لم تكن من صنعه. على كل حال هي غالباً ما تكون معنيّةً بمتوّجات البشر المعروفة باسم «أعمال فنية».

كان أوّل ظهور مهم لمصطلح «علم الجمال» في بحث نشره الفيلسوف العقلي ألكنسدر بومغارتن (Alexander Baumgarten). وقد عرَّف بومغارتن الجمال بقوله، إنه الإحساس بالمتعة الذي ينشأ من ترتيبات لأشكال منسجمة مع العقل والمنطق. والحدث التطوّري الثاني نقع عليه في مقالةٍ منشورة في عام 1974 للكاتب

الفرنسي شارل باتّو (Charles Batteux)، عنوانها: الفنون الجميلة تعود إلى المبدأ نفسه (les beaux arts réduits à un même principe)، وقد ناقش باتّو قائلاً، إنه يمكن ملاحظة مبدأ مشترك لجميع أشكال الفنون الجميلة، وفنون الرسم التشكيلي، والنحت، والشعر، والموسيقى والرقص. وانتهى كتاب باتّو إلى العلاقة القديمة للفنانين بمعظم المهارات والحرف العملية. ودشَّن الفكرة التي دعاها كريستلر (Kristeller, 1970) «نظام الفنون الحديث»، أي: فكرة هيكل بانثيون (Pantheon) خاص بأشكال الفن، وكل واحد منها يمكن إدراكه والتأمّل فيه من دون اعتبار قصد عملي أو منفعة.

أما الفكرة المفيدة فهي أن العمل الفني يُقصد به أن يُتَذوّق ويُتأمَّل من فكرة جديدة خاصة بالروح المدنية العلمانية لأوروبا القرن الثامن عشر. وقد ترافق مولد علم الجمال مع روحٍ بحثيّةٍ ريبيّة بالنسبة إلى الأفهام المتلقّاة والخاصة بالخير العام، كما عرفته الكنيسة **والكتاب المقدَّس**. وقد اتخَّذ ذلك في إنجلترا واسكتلندا، شكلَ نظريات علم النفس التجريبية الحسّية الخاصة بالأخلاق التي مثَّلها الانشغال بالشفقة، والتعاطف والحساسية. أما في فرنسا فقد اتَّخذ شكل مقالات وكرّاسات نقدية تتعلّق بالتقدّم، والطغيان، والحضارة والتربية كما في النقد الأخلاقي الذي قام به جان - جاك روسّو (Jean-Jacques Rousseau) وفي كتابات مؤلفين كثيرين **للأنساكلوبيديا** (*Encyclopedia*) الفرنسية. وعلى كل حال، جاءنا أكثر تعبير منظَّم عن النظرة لعلم الجمال التحليلية من فيلسوف عصر التنوير البروسي إيمانويل كَنْت، في آخر بحث من أبحاثه الفلسفية الثلاثة، وهو: **نقد الحكم** (*The Critique of Judgement*)، الذي نُشر في عام 1790.

كانت إحدى الحقائق اللافتة في كتاب كَنْت هي أنه لم يذكر إلّا النزْر القليل عن أعمال الفن. فالجزء الأول من الكتاب الذي حمل عنوان «تحليل الجمال» (Analytic of Beauty) كان مهتماً بفعل التلقّي الذاتي لشيء باعتباره جميلاً، لا بأي منطقة أو مادة يوجد فيها الجمال. وقد أوضح كَنْت أنه عند تأكيد حكم ذوقٍ، فإن صاحب الحكم لا يصدر حكماً يذكر فيه ما هو الشيء بمعنى بيان علمي عن صفاته أو أسبابه، ولا يذكر ما هي «قيمة» أو «نفع» الشيء، بمعنى حكم على سلامته الأخلاقية أو حكم على منفعته العملية. فالشخص، وبكل بساطة، يذكر المتعة أو البهجة التي يحدثها على «تأمّل نزيه» (Disintersted Contemplation). وبهذا المعنى، قال كَنْت، إن أحكام علم الجمال لها صفة استقلالية (Autonomous Character). وفي بحثه السابق، أعني، **نقد العقل العملي** (*The Critique of Practical Reason*) (1788)، سعى كَنْت إلى اقتراح شرحٍ غير لاهوتي لأسس الإنسان التي تجعله يحجم عن أعمال تؤذي سعادة الآخرين. وفي بحثه الأول وهو **نقد العقل المحض** (*The Critique of Pure Reason*) (1781) سعى إلى اقتراح وصف غير جازم لأسس المعرفة والخبرة عند الإنسان. وهكذا نجد أن كَنْت، ببحثه الثالث والأخير أكمل إعادة تعريفه المدني العلماني للمحتويات التقليدية للفلسفة الغربية بمفردات الميادين الثلاثة المستقلة: ميادين العلم، والأخلاق وعلم الجمال.

في القرن التاسع عشر، سرعان ما صارت أفكار استقلالية أحكام علم الجمال مرتبطةً بفكرة استقلالية الفن نفسه. فكان يُنظر للفن بأنه قائم على قيمة خاصة به وذات وضوح ذاتي. وقد حُسِبَ

الفن عند المفكرين الألمان المثاليين والرومانطيقيين الأوائل بأنه ينقل نوعاً خاصاً من فهم العالم، معادلاً للفهم الديني والفلسفي. وقد وضع هيغل الفنّ إلى جانب الدين والفلسفة بوصفها ثلاثة أشكال من الوصول إلى الحقيقة القصوى والنهائية التي أطلق عليها اسم «الروح المطلق» (Absolute Spirit). ولاحقاً في القرن التاسع عشر اعتبر بعض الكتّاب الفن بأنه يشكّل المصدر الباقي والأخير للخلاص الروحي لمجتمع أفسدته الصناعة، والماديّة، والعقلانية العلمية. ونُظِرَ إلى الفن بأنه يحمل إمكانيات تجاوزٍ وفهمٍ ذاتي أسطوري لمجتمع فقد إيمانه بمؤسسات الدين التقليدية. وغالباً ما عُرفت هذه النظرة بأنها «الفن من أجل الفن» إتباعاً بشعار القرن التاسع عشر، الفرنسي l'art pour l'art.

وقد مثَّلت أفكار «الفن من أجل الفن» ذروة مفاهيم الفن الميتافيزيقية. فقد تزايد النزاع الجدلي حولها في القرن التاسع عشر من قِبَل تيّارات فكرية مختلفة سعت إلى المساواة بين المهارات الحِرفية العادية والفنون الجميلة. وسعى بعض التيارات الفكرية في القرن التاسع عشر إلى إنشاء رابطة قويّة بين الفن والأخلاق وتقاليد ثقافية قومية مختلفة، وسعى إلى فهم الفن في ضوءٍ تاريخيٍ مقارن وعلى أساس بحث علمي لحضارات وشعوب مختلفة ولنظراتها العالمية المختلفة. وقد وضعت هذه التياراتُ الأسسَ لطريقة في التفكير بالفن اجتماعية - تاريخية. فكتب منذ أوائل القرن الثامن عشر كُتّاب مثل مونتسكيو (Montesquieu)، ودينيس ديديرو (Denis Diderot) وجيامباتيستا فيكو (Giambattista Vico) عن تأثير المناخ، والبيئة والنظام الاجتماعي في تقاليد الفن التاريخية.

وفي القرن التاسع عشر كتب المفكّر الاشتراكي الطوباوي بيار - جوزيف برودون (Pierre-Joseph Proudhon) عن الفنانين، مثل جاك - لويس دافيد (Jacques-Louis David) وغوستاف كوربيه (Gustave Courbet) كانوا ناطقين بـ «روح العصر». وكذلك كتبت مدام دو ستايل (Madame de Staël) والمؤرخ الوضعي هيبولايت تاين (Hippolyte Taine) طويلاً عن الجغرافيا، والمناخ و«العِرق» بوصفها ذات تأثير رئيسي في المدارس والأساليب الفنية التاريخية (Rifkin, 1992). كذلك شهد القرن التاسع عشر انشغالاً متزايداً بالنشاطات الفنية في المجتمعات «البدائية»، وهو ما جذب الانتباه إلى التدفّق الذي لم يتوقّف للمخلوبات الصنعية إلى المتاحف الغربية الأركيولوجية والأنثروبولوجية المنهوبة والمنقولة عبر البحار من قِبَل المسافرين والتجار في المستعمرات.

يمكننا القول إن هذه التطوّرات جميعها والتيارات الفكرية جميعها فتحت طريقةً جديدة للتفكّر في الفن تقوم على عدم الرضا بمفاهيم الفن الميتافيزيقية. وبشَّر الوعي التاريخي في أواخر القرن التاسع عشر بطريقة حديثة من التفكير الفني تجنَّبت تعريف الفن بلغة معايير الجمال وماهيّاته الصالحة لكل زمان ولجميع المجتمعات. وإلى هذه الطريقة من التفكير في الفن الحديثة والسوسيولوجية، نتحوّل الآن.

مفاهيم سوسيولوجيّة للفن

بالرغم من أنه يمكننا تمييز عدد قليل من الأنواع المتباينة الخاصة بطرق التفكير الفني السوسيولوجي والاجتماعي -

التاريخي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر الميلادي فإننا لا نستطيع إلّا مع أوائل القرن العشرين أن نتكلم عن كتلة مؤسّسة من الدراسات السوسيولوجية الخاصة بالفن. وهنا سوف نقدِّم ست مدارس رئيسية وهي: **أولاً**، المنهجيات التاريخية الإنسانية في تاريخ الفن في أوائل القرن العشرين، **ثانياً**، نظرية الفن الماركسية الاجتماعية التاريخية، **ثالثاً**، الدراسات الثقافية، والماديّة والثقافية وما بعد الحداثية، **رابعاً**، نظريات الفن المؤسَّسية في الفلسفة التحليلية، **خامساً**، دراسات الفن الأنثروبولوجية في المجتمعات الأهلية الأصلية، **وسادساً**، الدراسات التجريبية الحسّية لمؤسسات الفنون المعاصرة.

التاريخ الإنساني للفن

تشير المنهجيات التاريخية الإنسانية إلى تاريخ الفنّ بشكل رئيسي إلى تعاقب باحثين ألمان مؤثِّرين وناشطين في العقود الأولى من القرن العشرين. واليوم، يُنظر إلى هؤلاء الباحثين على أنهم يمثّلون الشخصيات المؤسسة في النظام المعرفي الخاص بتاريخ الفن. هذه الشخصيات تشمل أسماء آبي فاربورغ (Aby Warburg)، وهينريتش فولفلين (Heinrich Wölfflin)، وألويس رييغل (Alois Riegl)، وكارل شنايسي (Karl Schnaase)، وأدولف فون هيلدبراند (Adolf von Hildebrand)، وإروين بانوفسكي (Erwin Panofsky)، وإرنست كاسيرر (Ernst Cassirer)، وإدغار ويند (Edgar Wind). وأنشأ الباحثون الفنيون الألمان مناهج للتحليل التصويري تستهدف تقييم بُنى تأليفية صورية في الأعمال الفنية.

واعتبروا أن الفهم التاريخي الحيادي يسهم في إثراء الشخصية الإنسانية. ورأوا أن للفن موقعاً رئيسياً في «الدراسات الإنسانية» التي عُرفت حينذاك بـ Geisteswissenschaften أو «علوم الروح» (Sciences of Spirit) اتّباعاً للفيلسوف فيلهلم دلتاي (Wilhelm Dilthey)، وبرهنوا على الوحدة المنهجية لتاريخ الفن بالنسبة إلى المعارف الموجودة مثل الفيلولوجيا(*) (Philology)؛ أي فقه اللغة، والأركيولوجيا (Archaeology) أي علم الآثار القديمة، والاقتصاد والعلوم الطبيعية. ورأى فولفلين (1950) أنه يمكن درس الرسم التشكيلي بلغة أنماط محدَّدة من الشكل والأسلوب. ورأى أنه يمكن تحليل الرسوم التشكيلية بلغة وسطها المكاني والتاريخي ولغة التناقض الكامل والشكلي بين الشكل الخطّي والشكل الرسمي التشكيكي، وبين المستوى الممهَّد والعميق، والمغلق (التخطيطي) (Schematic) ومقابله الشكل «المفتوح» (الوهمي) (Illusionistic). أما بانوفسكي (1955) فقد ذكر أن تحليل الصور يشتمل على درس لـِ «علم الأيقونات» (Iconology) و«الإيقونوغرافيا»(**) (Iconography)، يقوم على معرفةٍ وثيقة بالأدب، وبمصادر **الكتاب المقدَّس** والمصادر الأسطورية. ورأى بانوفسكي أن تحليل الصور يشتمل على مهارات فكّ شفرات

(*) وتعني علمَ فقه اللغة الذي يدرس اللغة والمصادر التاريخية المكتوبة، والمزيجة من النقد الأدبي والتاريخ واللغويات. وهو أكثر شيوعاً بأنه علم النصوص الأدبية والسجلات المكتوبة لإثبات صحتها وشكلها الأصلي وتحديد معانيها (المراجع).

(**) الأيقونية فرع من فروع تاريخ الفن يركّز على دراسة تحديد الهوية ووصف وتفسير محتوى الصور والتفاصيل المستخدمة وغيرها من العناصر التي تختلف عن الأسلوب الفني (المراجع).

الأنظمة الرمزية في الأعمال الفنية، مثل القديس بطرس (St. Peter) ومبادئه، والقديس سباستيان (St. Sebastian) وسهامه، وأورفيوس (Orpheus) وقيثارته... إلخ.

وتجب الملاحظة أن علماء الفن الألمان لم يكونوا مهتمين بالرسم التشكيلي والنحت حصرياً فقط. فقد اعتبروا الفن ناشئاً من ثقافة الحياة التاريخية المادية كلها، فهو في صناعة الفخّار والخزف، وفي النسيج المزدان بالصور وفي فن العمارة، وما شابه. وقد طوّروا منهجيةً دقيقة من التحليل الصوري المتوازن مع البيئة التاريخية تؤكّد التعاون بين التحليل البصري وأنظمة معرفية أخرى خاصة بالدراسات الإنسانية، مثل الأنثروبولوجيا وعلم اللغة. وبشكل خاص نجد أن إرنست كاسيرر ربط بين تاريخ الفن بالدراسة العامة للرموز، واللغة، والأسطورة، والدين، والعلم والفلسفة. ففي كتابه: **فلسفة الأشكال الرمزية** (*The Philosophy of Symbolic Forms*) (1953) ذكر كاسيرر أن الرموز تضفي بنيةً وتؤلّف الطريقة التي بها يختبر البشر العالم. وفصّل كاسيرر مفهوم إيمانويل كَنْت المفيد اعتماد المعرفة والتجربة الإنسانيتين للعالم على تصوّرات ومقولات يوفّرها العقل الإنساني. وأكّد كاسيرر أن دراسة تاريخ الفن معناه دراسة أحد المظاهر الكثيرة التي بها ينشئ البشر طرقاً لتنظيم خبرتهم عبر إنشاء الخيال، بدءاً من أنظمة الاعتقاد الأسطورية للشعوب القديمة إلى الأنظمة التجريدية للمنطق الحديث، والحساب، والجبر والرياضيات.

في الفصل الثاني سوف ننظر في بعض انتقادات العلماء

الإنسانيين الألمان الدائرة حول المزاعم المفيدة بأن قيمهم الثقافية الأساسية قادتهم إلى اتّخاذ وجهة نظر أوروبية غير مفسّرة تتعلق بمكوِّنات الفن ذات الصلة.

نظريّة الفن الاجتماعيّة الماركسيّة

يشير التاريخ الاجتماعي وسوسيولوجيا الفن الماركسيان إلى مجموعة من العلماء الناشطين بدءاً من العقود الوسطى للقرن العشرين. وقد سعى هؤلاء العلماء إلى ربط دراسة الأعمال الفنية وحياة الفنانين بتحليل الأنماط الاقتصادية للإنتاج المادي والبُنى الاجتماعية الطبقية. واعتمد أكثر هؤلاء العلماء على مفاهيم موجودة في النظرية التاريخية الماركسية مباشرة أو بطريقة غير مباشرة. وشملت المجموعة مؤرخين مثل ماير شابيرو (Meyer Schapiro, 1973)، وأرنولد هوسر (Arnold Hauser, 1951)، وفريدريك أنتال (Frederick Antal, 1948)، وبيار فرانكاستل (Pierre Francastel, 1970,1956)، وفرانسيس كلينجندر (Francis Klingender, 1968)، وجان دوفينو (Jean Duvignaud, 1972)، وماكس رفاييل (Max Raphael, 1968)، ولوسيان غولدمان (Lucien Goldmann, 1970) وآخرين. وإلى جانب هؤلاء علينا، أيضاً أن نذكر مجموعة متنوّعة وواسعة من الفلاسفة ونقّاد الفنون الماركسيين في القرن العشرين. وتبدأ هذه المجموعة من شخصيات روسية وسوفياتية، مثل جورجي بليخانوف (Georgi Plekhanov) وتروتسكي (Trotsky) إلى نقّاد أوروبيين غربيين مثل جان بول سارتر، وغيورغي لوكاش، والتر بنيامين، وإرنست بلوخ، وبيرتولت بريخت (Bertholt Brecht) وسيغفريد كراكور. وتشمل أيضاً أعضاء «مدرسة فرانكفورت للبحث الاجتماعي» (Frankfurt School of Social

(Research، وبشكل رئيسي تيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر Max (Horkheimer، وهربرت ماركوزه وليو لوونثال (Leo Löwenthal). كما تشتمل العديد من المفكرين الفرنسيين من ذوي العلاقة بحركتي السريالية(*) (Surrealism) والموضعية(**) (Situationism) مثل أندريه بريتون (André Breton)، وجورج باتاي وكورنيليوس كاستورياديس (Cornelius Castoriadis)، وتشمل أيضاً مؤرخين ومنظِّرين حديثين مثل جون بيرغر (John Berger, 1972)، ت. ج. كلارك T. J. Clark, (1973, 1985) وفريدريك جايمسون (1984).

هؤلاء الكتّاب جميعهم أعلنوا عن مبادئ تحليل مادي، صارت

(*) السريالية مذهب في الفن نشأ من نشاطات دادا (Dada) خلال الحرب العالمية الأولى، وكان أهم مراكزها في باريس. وتحديداً بدأت هذه الحركة الثقافية-الفنية في أوائل عشرينات عام 1920. وأكّد أحد قادتها وهو أندريه بريتون أن السريالية كانت، وقبل كل شيء، حركة ثورية. أما الهدف الأصلي لهذا المذهب فتمثَّل في حلّ تناقضات الحلم والواقع. فالفنانون، خاصة، الرسّامون التشكيليون منهم، رسموا مشاهد غير منطقية وغير معقولة تسمح للاوعي بأن يعبِّر عن نفسه (المترجم).

(**) أعضاء في منظمة عرفت باسم المنظمة الدولية الوضعية The Situationist (International. وتشكّل أعضاؤها من فنانين طليعيين، ومفكرين ومنظّرين سياسيين. وكانت المنظمة ناشطة منذ إنشائها في عام 1957 الى انحلالها في عام 1972. أما الأساس الفكري لهذه المنظمة فهو مستمدّ من الماركسية المضادة للسلطة والحركات الفنية الطليعية في أوائل القرن العشرين؛ أي الفنان دادا والمذهب السريالية. وقد مثَّلت النظرية الوضعية محاولة للتأليف بين تلك الأفكار مع تأثيرات أخرى وصياغتها في صورة نقد حديث للرأسمالية المتقدّمة في أواسط القرن العشرين وبلغ المذهب الوضعي ذروة نفوذه مع نشر أهم كتابين للحركة وهما: **مجتمع المشهد** (*The Society of the Spectacle*) لمؤلفه غاي ديبورد (Guy Debord) **وثورة الحياة اليومية** (*The Revolution of Everyday Life*) لمؤلفه راوول فانيجم (Raoul Vaneigem)، وقد تجلّى تأثير الكتابين في ثورة الطلاب في فرنسا في شهر أيار/ مايو 1969، بالإضافة إلى تأثيرات أخرى من مطبوعات أخرى، حيث حملت بعض اللافتات بعضاً مما ورد فيهما بالإضافة إلى ما حملت من نصوص مطبوعات أخرى (المترجم).

بمنزلة معيار في الدراسات السوسيولوجية الخاصة بالفنون، ومن هذه المبادئ أن الفنانين ليسوا أفراداً منعزلين وذوي مواهب خلّاقة فريدة، وإنما هم أعضاء في مجموعات محدَّدة، وأن الأعمال الفنية تُموَّل وتشترى من قِبَل أفراد اجتماعيين ومؤسسات بالمال أو بالنوع وأن الأعمال الفنية تعتمد على الأوساط المادية والتكنولوجية الخاصة بالإنتاج التي تفترض أنظمة عمل اجتماعية وأن الأعمال الفنية تعكس أو «تشفِّر» البُنى الاجتماعية لزمانها في أشكالها الفنية ومحتوياتها، وأن الأعمال الفنية تحمل قيماً لا يلزم أن تكون صالحة لكل زمان، وقد تصلح وتصدق عند مجموعات اجتماعية معيّنة «تستهلكها» في أوضاع اجتماعية معيّنة.

تطرح إسهامات هؤلاء الكتّاب سؤالاً يتعلّق بمقدار ما توفِّره كتابات ماركس من أسسٍ لمنهجية ماركسية للدراسات السوسيولوجية الخاصة بالفنون. وسوف نحاول أن نجيب إجابةً مختصرة ومؤقتة على هذا السؤال هنا.

علينا أن نذكر بادئ ذي بدء أن ماركس لم يكتب ما يستحقّ الذكر عن الأعمال الفنية الفردية. فمن بين التعليقات القليلة على الأعمال الفنية، هناك بعض الملاحظات على عمل أوجين سو (Eugène Sue): **ألغاز باريس** (*The Mysteries of Paris*)، وهو عبارة عن رواية شعبية تخصّ أربعينات عام 1840، وبعض الملاحظات على رواية لفرديناند لاسال (Ferdinand Lassalle)، زعيم الحزب الاجتماعي الديمقراطي الألماني في سبعينات عام 1870، وبعض الإشارات إلى شيكسبير وأونوريه دو بالزاك (Honoré de Balzac)، وبعض الملاحظات غير المكتملة عن الفن والثقافة اليونانيين القديمين (Marx and Engels

1976). على كل حال هناك مقاطع أخرى من كتابات ماركس تناولت مسائل القيمة، العمل والسعادة الحسّية - وخاصة في الكتابين: *Grundrisse, Theories of Surplus Value* و*Economic and Philosophic Manuscripts* لعام 1844 - ويحتوي هذان الكتابان على أفكار وفَّرت نقطة انطلاق لمقدار كبير من النظرية الماركسية لعالم الجمال في القرن العشرين، وإن خلاصة أوّلية لهذه الأفكار هنا ستفيد كدليل أو كمرشد لنقاشاتنا اللاحقة.

الافتراض الرئيسي في التفكير الماركسي الكلاسيكي الخاص بالفنّ يتمثَّل في القول، إن قدرة المجتمع على إنتاج أعمال من الفنون الجميلة هي امتياز يخصّ الطبقات الحاكمة. فالفلّاحون، وعبيد الأرض، وعمال المعامل ليسوا في وضع يمكنهم إنتاج أعمال فنية، لأنهم يفتقرون إلى الوقت، والفراغ، والمصادر المادية وفوائد المعرفة التقنيّة للقيام بذلك. فالواضح هو أن ذلك امتياز يخصّ الطبقة الأرستقراطية، لأن مالكي الأراضي متحرِّرون من الاضطرار إلى كسب العيش. وأيضاً هو امتياز الطبقات الوسطى، لأن التجّار والصناعيين والموظَّفين من ذوي المهن ذات المهارة ليسوا مضطرين لأن يبيعوا منتوجات أعمالهم، وليست هذه قوة عملهم ذاتها. لذلك، هم يحصّلون درجة من مقدار الوقت الحرّ لكسب وسائل إنتاج الفن كالمواد، والأدوات والوصول إلى التدريب التقني والتعلّم.

الافتراض الرئيسي الثاني في التفكير الماركسي الكلاسيكي الخاص بالفن يتمثَّل في القول، إنه ما دامت الطبقات المستغلَّة في المجتمع تمدّ الطبقات الحاكمة بضروريات الحياة، فإن قدرة الطبقات الحاكمة على إنتاج أعمال فنية تفترض انتزاع القيمة من الإمكانيات

الحياتية للطبقات المستغلَّة. فقيمة الفن من أجل متعة القلّة تقوم على انتزاع القيمة من الحياة المادية لعدد كبير من المجتمع. فوجود الأهرام المصرية قام على عمل آلاف العبيد، ووجود القصور والقلاع قام على عمل الآلاف من عبيد الأرض أو الأرقّاء، وقدرة أبناء الصناعيين على كتابة أشعار حب، واللعب على البيانو ورسم صور فينوس (Venus) قامت على عمل آلاف العمّال في المعامل. ففي المجتمع الرأسمالي، الفن الجميل هو شكل روحي لمقدارٍ من قوة العمل الفائض وزمن العمل الزائد اللذين انتُزعا من آفاق حياة طبقة العمال (البروليتاريا) وحُوِّلا إلى رأسمال.

الافتراض الثالث في التفكير الماركسي الكلاسيكي يتمثَّل في القول، إن الأعمال الفنية تعكس العلاقات الاجتماعية الطبقية التي منها تُستمَدّ وذلك في أشكالها ومحتوياتها الجمالية. فالمحتويات المرئية والقصصية تعكس مصالح الطبقات الحاكمة في الحفاظ على وضعهم السيادي. وهي تنقل أيديولوجيا الطبقات الحاكمة. ومع ذلك، هي لا تقوم بذلك بطريقة مباشرة. وهي لا تفعل ذلك إلّا بطريقة غير مباشرة، بواسطة أفعال التعمية (الغموض) الفكري (Intellectual Mystification). والفن ما قبل - الشيوعي يجعل أحوال النظام الاجتماعي القائم تبدو طبيعيةً، وأبديّةً، وثابتة لا تتغير. فالفن ما قبل الشيوعي هو من هذا الوجه، مشابه للدين، والثيولوجيا (اللاهوت) والفلسفة الميتافيزيقية.

الافتراض الرابع في التفكير الماركسي الكلاسيكي يتمثَّل في القول، إن الفن ما قبل - الشيوعي ليس له قيمة للمجتمع المعاصر إلّا بمقدار علاقته بالصراع الثوري. وقد ذكر ماركس أن الفن اليوناني القديم

له معنى في الحاضر، بمقدار ما يكشف عن مراحل في التطور التاريخي للجنس البشري نحو الشيوعية. ويمكن للبروليتاريين أن يقدِّروا اليونان القديمة والفن البورجوازي العالي بمقدار ما يرون فيه منطق الصراع الطبقي، وعليه كانت هذه البدايات الأولى لنبوءاتهم التاريخية. لذا، فإن الفن ما قبل - الشيوعي يظلّ محتوياً مرحلة ممكنة من الحقيقة. غير أن هذه المرحلة الممكنة من الحقيقة تنتظر العتيق والتجديد بالعمل الثوري.

سوف نهتم في مواضع متعددة في هذا الكتاب، بالطرق التي عمل بها منظّرو القرن العشرين على انتقاد الميول الاختزالية للتفكير الماركسي الكلاسيكي الخاصة بالفن وعلى تعديلها. وفي الفصل الثالث سوف نقيّم النظريات الماركسية القائلة بأن البُنى الاجتماعية - الاقتصادية هي التي تحدِّد الفن. وفي الفصل الرابع، سوف نبحث في شروع ماركس بأطروحة «استقلالية علم الجمال». وفي الفصل الخامس سنعمل على فحص نظريات ماركس الخاصة بالأيديولوجيا والطوباوية في الفن، وفي الفصلين السادس والسابع، سنناقش المواقف الماركسية في الجدل المتعلّق بالحداثة، والحداثية وما بعد الحداثة.

الدراسات الثقافيّة، الماديّة الثقافيّة وما بعد الحداثة

تشير المنهجيات المتنوّعة المرتبطة «بالدراسات الثقافية» إلى أعمال النقّاد والمنظِّرين الذين اعتمدوا على التفكير الماركسي، لكنهم سعوا إلى تصفية الأفكار الماركسية وجمعها مع مصادر نظرية أخرى. وهذه تشمل التحليل النفسي، ومسائل لغوية بنيوية ومسائل متعلقة بالعلامات (Semiotics)، وتفكيك، وتحليل مقالات وأحاديث، نقد

مابعد - بنيوي ونقد نسوي ومابعد - استعماري. ويمكن ضبط الوحدة العريضة لتلك المنهجيات في مفهوم «المادية الثقافية» (Cultural Materialism) - وهو مصطلح كان أول من صاغه ريموند وليامز (Raymond Williams, 1981). والمادية الثقافية خلافاً لمادية ماركس التاريخية، لا ترى أن الصراع الطبقي هو المصدر الوحيد والأخير للقوى التكييفية للحياة الثقافية. فالمادية الثقافية تؤكِّد مواقع أخرى للصراع يجب معرفتها في الثقافة تتعلق بمسائل الجنس (Gender)، والإثنيّة، والنشاط الجنسي. والحاصل هو أن المادية الثقافية توصي بمفهوم للأيديولوجيا أضعف من الذي قدَّمه التحليل الماركسي الكلاسيكي. غير أنها لا تربط مباشرة الأيديولوجيا بـ «الوعي الزائف» (False Consciousness). لكنها ترفض المفهوم الماركسي الأرثوذوكسي المفيد أن «البُنى الفوقية» (Superstructures) يحدِّدها «أساس» اقتصادي، كما أنها لا تختزل مباشرةً القيمة الثقافية وقيمة علم الجمال إلى قيمة العمل. واستناداً إلى شخصيات كبيرة مثل أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci)، وميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) ورولان بارت (Roland Barthes) أقول إن الكثير من الكتّاب في مجال الدراسات الثقافية يدافع عن مفاهيم «الهيمنة» (Hegemony) في الثقافة التي تربط علاقات التبعيّة والاستثناء، وفي ذات الوقت تدخل عناصر من الانشقاق والنزاع. وقد اعتُبرت الأشكال الثقافية أنها تنقل القوة من مجموعات في المجتمع إلى أخرى من دون لزوم الكشف عن أي مصدر للسيطرة.

نشأت الدراسات الثقافية في الوقت الذي بدأ فيه الكثير من الأقسام الجامعية بدمج للمنهجيات السياسية والنظرية مع العلوم

الإنسانية أوضح مما كان في عقود القرن العشرين الأولى. ففي سبعينات عام 1970 وثمانينات عام 1980، بدأت برامج التعليم والبحث في استكشاف مسائل مثل استبعاد الرسّامات التشكيليّات عن القصص التقليدية لتاريخ الفن، ودور المتاحف، وصالات العرض والأكاديميات في إنشاء المعايير القومية وما يمثِّل الشعوب الأخرى، وعلاقة أشكال الفنون الجميلة بالفن التجاري، والإعلان الزيّ السائد، والتصميم الصناعي والثقافة الشعبية، بالمعنى الواسع. وقد عُرف ذلك في بريطانيا بـ «تاريخ الفن الجديد» (New Art History) (Borzello and Rees 1986). وفي الدراسات الأدبية شملت الحركات المؤثِّرة «المذهب التاريخي الجديد» (New Historicism) في الدراسات الخاصة بعصر النهضة، الذي أكَّد انشغال كتّاب الأدب في مفاوضات مع سلطات سياسية وكنسية (Greenblatt and Gallagher 2000). ووجد كثير من النقّاد الذين حوّلوا إلى أفكار أساسية مسائلَ السياسة الجنسية، ومسائل الهُويّة القومية، والإثنية والمابعد - الاستعمارية (Dollimore and Sinfield 1985, Eagleton 1983).

كان لتلك التدخّلات دور حاسم في توسيع التحليل الثقافي ليشمل الفيلم، والتلفزيون، والفيديو، ووسائل الإعلام وأسلوب الحياة والخيارات الاستهلاكية عموماً. فقد وضعت الفنون الجميلة في عِداد «الممارسات المهمة» العامة في المجتمع فوُضع الشعر إلى جانب **لُب الخيال**(*) (*Pulp Fiction*)، والرسم التشكيلي إلى جانب التصوير الفوتوغرافي التجاري، والرباعية من الآلات الموسيقية الوترية إلى

(*) كتاب أو مجلة تُطبع على ورق خشن، وتعالج، عادة، موضوعات مثيرة (المترجم).

جانب المغني الشعبي وفيديو الروك، وهكذا. وبهذا المعنى تكلَّم كتّاب مثل ستيوارت هول (Stuart Hall) وميشال دو سيرتو (Michel de Certeau, 1984) عن الثقافة الشعبية بوصفها نشاط قراءةٍ وتجميع أو بريكولاج(*) (Bricolage)، كما أنها نشاط استهلاكي. فلم يُنظر إلى الثقافة بوصفها استهلاكاً سلبياً منفعلاً لرموز جاهزة، وإنما بوصفها مادة الخلق اليومي.

جوانب أخرى في مجال المنهجيات التي تشملها الدراسات الثقافية تتمثَّل في ترابط معيّن مع مذهب «مابعد الحداثة». فمذهب ما بعد الحداثة مصطلح واسع لم يحدِّده كتّاب الدراسات الثقافية بأي طريقة واضحة لا لبس فيها. وعلى كل حال، كان له بعض الاستعمالات في تعيين موقف واسع للمذهب التعددي المعرفي في الخطاب الثقافي والسياسي المعاصرين. ويرتبط مذهب مابعد الحداثة، في النظرية الاجتماعية بجان - فرانسوا ليوتار (1984b: xxiv)، بمفهومه الخاص «بالشك بالمافوق - سردية». ويرتبط مذهب ما بعد الحداثة، في النظرية الفنية بانحلال أفكار التطور التقدّمي الداخلي في اللغة الفنية. فهو مرتبط باختفاء أي مركز وحيد مسيطر خاص بالإبداع الفني منذ سبعينات عام 1970. فهو يرتبط بالشك بالانحيازات لصالح «العمق»، و«النقاء» و«المصداقية» في الفن مقابل السطحية، واللعب، والانتقائية والتهجين بين الأجناس، والأشكال والمواد. وهو يرتبط بانحلال التعارضات الثنائية بين «الثقافة العليا» و«الثقافة الدنيا»، وإبهام حدود الفن بإدخالها في الثقافة الشعبية والإعلام الجمهوري.

(*) يعني تجميع بريكولاج؛ أي إنشاء عمل من طريق تجميع أشياء متنوّعة يمكن الحصول عليها (المترجم).

أول ما راج تعبير مذهب ما بعد الحداثة في السبعينات عندما وظِّف للدلالة على موقف جديد هزلي في أشكال البناء المعماري. وبعد ذلك، انتشر بسرعة ليصير مفهوماً عاماً للخطاب العلمي الاجتماعي في الثمانينات. وقد تمَّ تحليله في تعليقات الكثير من النقّاد، مثل آرثر دانتو (1997)، وأندرياس هوسين (Andreas Huyssen, 1986) وروزاليند كراوس (Rosalind Krauss, 1985) هال فوستر (Hal Foster, 1985) فريدريك جايمسون (1984, 1991)، ديفيد هارفي (David Harvey, 1990). وقد تحدّى هؤلاء المعلّقون التفريق الذي أنشأه المنظّرون الاجتماعيون وعلماء الجمال، في أوائل القرن العشرين لصالح الفنون الجميلة ذات الاستقلالية واعتبارها تعلو على الثقافة «المتقطّعة» (Kitsch) و«الجمهورية» (Mass). وبيّنوا أن مذهب ما بعد الحداثة لا يدلّ على افتراقٍ عن المفاهيم الميتافيزيقية للفن فحسب، وإنما أيضاً عن المفاهيم «الحديثة» البارزة للتطور الاجتماعي - التاريخي المعياري في المجال الفني.

في الفصل السابع، سوف أبحث في مذهب ما بعد الحداثة الذي يجب أن لا يتعامل معه كمجموعة من الحقائق التي لا تناقش والمتعلقة بمصير الثقافة المعاصرة. غير أننا سنؤكد أن مذهب ما بعد الحداثة يتمتّع بوجود حقيقي في الثقافة الجمالية لأواخر القرن العشرين، لذا يجب النظر إلى مزاعمها بجدّية. وعناصر التفكير مابعد الحداثي تدعم كل واحدة من مدارس المنهجيات الثلاثة الباقية، وإليها نتحوَّل الآن.

النظريّات المؤسّسيّة للفن في الفلسفة التحليليّة

تشمل النظريات المؤسّسيّة للفن مجموعةً من إسهامات علماء لم يكونوا بتدريبهم الرئيسي سوسيولوجيين أو مؤرخي فنون، وإنما

كانوا فلاسفة. وهم يرتبطون بكتّابٍ يتبعون تقليد الفلسفة التحليلية الأنجلو-أميركية منذ خمسينات عام 1950. وأبرز ممثلّي نظرية الفن المؤسّسيّة في ذلك التقليد، كان آرثر دانتو وجورج ديكّي (George Dickie). وهناك ممثّلون آخرون لهذا التقليد هم ريتشارد ولهايم، ماري موثيرسيل، ستانلي كافيل، أوسوالد هانفلنج وب. ر. تايغلمان (Richard Wollheim, (Mary Mothersill, Stanley Cavell), .(Oswald Hanfling) (B.R. Tilghman)

وهناك فلاسفة فنونٍ تحليليون كثيرون انطلقوا من تحليلات لودفيغ فتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein) للغة العادية، في كتاباته الفلسفية الأخيرة ما بين ثلاثينات عام 1930 وأربعينات عام 1940. واستشهد الفلاسفة التحليليون برؤى فتغنشتاين لكي يبيّنوا كيف أن المسألة الرئيسية في المفاهيم الميتافيزيقية للفن تَمْثُلُ في محاولتهم تعريف مفهوم وحيد للفن. فبيّنوا كيف أن التدابير المنطقية المعيارية الرامية لتعريف المفاهيم عبر وضع «شروط ضرورية وكافية» ليست بذات جدوى في حالة «الفن». فـ «الشروط الضرورية» تشير إلى الصفات التي يجب على الأشياء أن تحوزها لتكون أمثلةً عن المفهوم لنقل (X). أما الشروط الكافية فتشير إلى الصفات التي تجعل الأشياء أمثلةً لـ (X)، من غير أن يلزم أن تكون الصفات الوحيدة التي تجعل الأشياءَ أمثلةً لـ (X). فإذا اتُّخذ (X) كمحدد لموقع «الفن»، فسيبدو أن المفاهيم الميتافَيزيقية للفن تعين صفاتٍ لا تحقق إلّا الشروط الكافية لجعل الأشياء أمثلةً «للفن»، ولا الشروط الضرورية لجعلها أمثلة «للفن». فالصفات التي تشمل «حيازة الجمال»، و«محاكاة الطبيعة»، و«خلق مماثلة» و«إعطاء بهجة» للعين يبدو أنها كافية لجعل الأشياء

أمثلةً عن «الفن». من ناحية أخرى، هناك الكثير من الأشياء والكائنات الأخرى تحوز أيضاً تلك الصفات لكنها لا تعتبر عادةً أعمالاً فنية. يمكننا أن نفكّر بالوجوه البشرية، وصور جوازات السفر والسيارات. ومن ناحية أخرى لا تحتاج الأعمال الفنية أن تكون حائزةً جمالاً بأي معنى جوهري، فقد تبدو غريبة، وكئيبةً أو مخيفة. كما لا تحتاج أن تحاكي أو تشبه أي شيء، فقد تكون تجريدية أو تعبيرية، ولا تحتاج أن تولّد بهجةً للعين، فقد تكون مؤلمةً، ويكون النظر إليها مزعجاً (Hanfling, 1992).

بدلاً من هذا المشروع الذي رمى إلى التعريف الفكري للفن، اقترح بعض الفلاسفة التحليليين تحليلاً معتمداً على قواعد اللغة للاستعمالات العادية لكلمة «فن»، بالمصطلحات التي دعاها «تشابهها الأسروي» (Family Resemblance)، واحدهما مع الاستعمالات الأخرى. ومع أن فتغنشتاين نفسه لم يكتب عن «الفن» بهذه الطريقة، لكنه أشار إلى استعمالات لكلمة «لعبة» في اللغة العادية. فمعظم المتكلّمين عن اللغة يعرفون كيف تستعمل كلمة «لعبة» بشكل متبذل، مع أنه يصعب تعريفها كمفهوم. لذا، اقترح هؤلاء أنه، مثلما بيّن فتغنشتاين (67 :1953) كيف لا ترتبط الألعاب معاً إلّا بواسطة «شبكة معقدَّة من النواحي المتشابهة المتشابكة والمتقاطعة، فإن ما تشير إليه كلمة «فن» تفتقر إلى أي رابطة فكرية جوهرية في ما بينها، ومع ذلك فإنها تفهم على نحوٍ مبتذل من قِبَل متكلّمي اللغة العاديين.

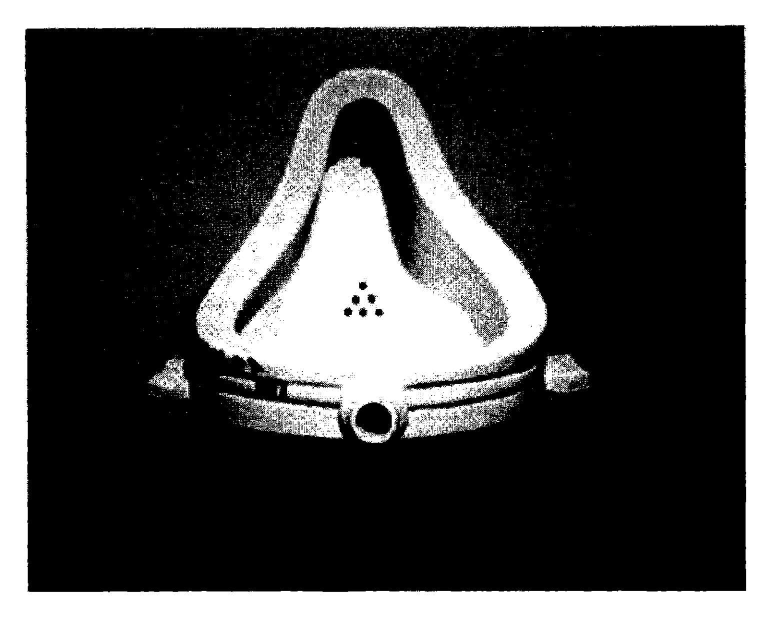
غير أنه وُجد فلاسفة آخرون قالوا إن ذلك الاقتراح لا يخلو من بعض المشكلات. وذلك لأنه حين نجد أن حدود كلمة «لعبة» معروفة ومسلَّم بها في الممارسة الاجتماعية، فإن حدود كلمة «فن» تتوسع

باستمرار ويحصل نزاع حولها في كل وقت. لذلك، لا يكفي الافتراض أن أي متكلم مقتدر في اللغة سوف يعرف بشكل روتينيّ ما تشير إليه كلمة «فن». فبعض الناس - وأبرزهم نقّاد الفن والفنانون - قد يرون الفن في أشياء، بينما قد لا يرى آخرون إلّا سروج الدرّاجات أو مقاعدها أو ماكنات الخياطة. لذلك، من الضروري أن لا يقتصر تحليل الفن على استعمالات اللغة، وإنما أيضاً، بلغة البيئة المتغيّرة للسلطة المؤسسة على استعمالات اللغة. وقد وفّرت هذه الاعتبارات نقطة البداية لنظرية دانتو وديكّي المؤسسية.

لقد رأى دانتو (1964) وديكّي (1974) أن ما يميّز الفن عن سواه ليس بالشيء الذي يمكن ملاحظته بالعين المجرَّدة. وقالا إنه لا يمكن تمييز الأعمال الفنية بأي صفة ذات مظهر مادي. فهي تُميَّز فقط عبر قرارٍ من مؤسسة اجتماعية معيّنة يقضي بمنح مرتبة لها. وتدعى هذه المؤسسة «عالم الفن». ويتألّف عالم الفن من فنانين، ونقّاد، وأمناء قيمين، ورعاة ضامنين، وكلاء تجار وجامعي أعمال فنية. ولا تستطيع إلا هذه المؤسسة التمييز بين شيئين متشابهين مادياً والقرار بأن واحداً منهما هو عمل فني والآخر ليس بعملٍ فني. فعلى سبيل المثال، قرميده أو كأس جعةٍ في صالة عرض مقابل قرميدة أو كأس جعةٍ في بناية. ويضرب ديكّي مثلًا متمثّلًا في عمل الفنان مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) من أتباع دادا(*) وهو مبولة رجال في

(*) دادا حركة فنية نشأت في أوائل القرن العشرين. والكثيرون يزعمون أنها ابتدأت في زوريخ (Zurich) في سويسرا في عام 1916، ومن هناك انتشرت ووصلت إلى برلين. أما في نيويورك فقد بلغت ذورتها في عام 1915. وكانت الحركة ردَّ فعل سلبي على أهوال الحرب العالمية الأولى. وبالإضافة إلى ذلك كانت الحركة مضادة للبورجوازية وذات علاقات وثيقة باليسار الراديكالي. أما أسلوبها التعبيري الفني فقد قام على رفض العقل والمنطق وامتداح اللامعقولية والحدس. وأصل الاسم دادا غير معروف معرفة دقيقة (المترجم).

متحف الفنون الحديثة في نيويورك في عشرنيات عام 1920 والذي حمل عنوان ينبوع (Fountain) (انظر المثل التوضيحي 1). من الوجهة المادية، لم يكن عمل دوشامب يختلف عن مبولة الرجال العادية في المرحاض. وقد حصل دوشامب على عمله «مصنوعاً» في معمل خاص بالخزف. وقد قبلته صالة العرض كعمل فني (في نهاية المطاف).



سيراميك مندمج بطلاء أسود، أبعاده 38,1*48,9*62 سم. متحف الفن الحديث، سان فرانسيسكو. تمَّ اقتناؤه من خلال هبة قدّمها فيلي واتز (Phyllis Wattis) ©
Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris and DACS, London 2003.

وبما يماثل ذلك فعل دانتو عندما تناول عمل آندي وارهول (Andy Warhol) وهو: صناديق بريلو (Brillo Boxes) في عام 1964، والمؤلف من نسخ متطابقة من ورق الكرتون المشهود

عند منظِّفي الصابون. كما ذكر دانتو أنه نحو نهاية القرن التاسع عشر بدأ نقّاد غربيون كثيرون يعرضون أشياء فنية كانت توضع في المتاحف في السابق، متاحف الأركيولوجيا (علم الآثار) والأنثروبولوجيا(*) (Anthropology). وناقش دانتو قائلًا إنه ليس إلاّ بتغيّر في الإدراك من قِبَل أعمال سلكات مؤسسية يمكن شرح هذا الخلق المفاجئ للأعمال الفنية مما لا يؤلف أشياء فنية. وختم دانتو وديكّي قائلين إن الأشياء الفنية ليست موجودة في صالة العرض الفنية لأنها كانت فنوناً قبل دخولها الصالة، فهي صارت أشياء فنية لأنها وُجدت في الصالة، ولأنها قبلت بالوجود في الصالة من قِبَل السلطات المختصة ذات العلاقة. وبكلمات ديكّي: «العمل فنّي بمعنى مرضٍ ومقبول إذا كان (1) مصنوعاً (2) مجموعة من المظاهر منحته مرتبة المرشَّح لتقدير شخص أو أشخاص يعملون لصالح مؤسسة اجتماعية ما (عالم الفن)» (Dickie, 1974: 34).

وقال ديكّي مؤكّداً، إن أي شيء يمكن أن يكون عملاً فنياً إذا قال أحدٌ إنه كذلك. فديكّي يقرّ بأن مجرّد قول شيء، يمكن أن يُحدث شيئاً في العالم. ففي «الأفعال الكلامية» (Speech-Acts) مثل «أنا أعد» أو «أنا أعتذر» لا يقتصر المتكلّم على وصف حالة في العالم، لأن المتكلّم يخلق تلك الحالة في فعل النطق بتلك الكلمات. وبهذا المعنى يمكن أن يكون للفعل الكلامي المعلن عن أن شيئاً هو عمل فني نتيجة «أدائية» (Performative) تخلق حقيقة

(*) علم الإنسان: علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوّره وأعراقه وعاداته ومعتقداته (المترجم).

إعلانه – مثل اتفاق مجموعات معيّنة من الناس على قبول قطع معيّنة من الورق عملةً. غير أن ديكّي يؤكد القول، إنه لكي تكون تلك النتيجة الأدائية صحيحة من الوجهة الاجتماعية، لا بدَّ من أن يكون للمتكلّم سلطة مؤسسية، وعليه أن يصدر إعلانه في وضع معترف به مؤسَّسياً. فعندما يعمِّد كاهن طفلاً، فإن كلامه يخلق الحقيقة الاجتماعية لعمادة الطفل، وإذا نطق أي إنسان آخر بكلمات الكاهن، فلا يخلق مثل تلك الحقيقة. لذا، لا بدَّ من أن يكون الذين يمنحون مرتبةً على الأشياء متمتعين بسلطة اجتماعية معيّنة لكي ينجح ذلك المنح.

في الفصل الثاني سوف ننظر في بعض الاعتراضات على نظرية دانتو وديكّي. وسوف ننتقد أطروحتهما المفيدة أن الأشياء تكون فناً إذا، وإذا فقط(*) (If and only if)، أعلنت مؤسسة رسمية ما عن أنها فن. وعلى كل حال، لا بدَّ لنا من الاعتراف ببعض الرؤى في الزعم العام لعملهم والمفيد أن الأشياء لا تكون فناً بالضرورة، إذا لم يكن صانعوها الأصليون والذين يتلقونها غير حائزين فكرة تفيد أنها «فن»، أو كمرشحة لمرتبة «الفن». فعلى سبيل المثال، أقنعة الرقص القبلية الأفريقية ليس فناً بالضرورة إذا لم يكن لدى الشعب القبلي الأفريقي الذي صنعها فكرة ما عن أنها «فن». وعلى الأقل، هي ليست فناً بالضرورة بالمعنى الميتافيزيقي الغربي التقليدي «للفن». وقد حصل تأكيد هذه الملاحظة، خاصة، من قِبَل الدراسات الأنثروبولوجية الخاصة بالفن في المجتمعات الأصلية، وإليها نتحوّل الآن.

(*) مصطلح منطقي رياضي يرمز له بـ iff ويعني إما كلا البيانيتين صحيحة أو خاطئة، والأول يعطي نتيجة الثاني والعكس هو الصحيح (المراجع).

الدراسات الأنثروبولوجيّة للفن

تزيد الدراسات الأنثروبولوجية للفن من مساعدتنا لكي نرى المقدار الذي تعكس به مفاهيم الفن والجمال الميتافيزيقية الغربية التطورات الفكرية الخاصة بزمانها وبيئتها ولا تملك بالضرورة صحةً عبر - ثقافية. وتساعدنا أيضاً في تبديد افتراضات احتفي بها بدايةً من قِبَل أوروبا القرن الثامن عشر متعلق بعالم متجاوز من الخبرة دعي «فناً» منفصل عن بقية الحياة. وتركِّز الدراسات الأنثروبولوجية على مكانة الأشياء، والأفعال والخبرات التي تُدعى «فناً» داخل أنظمة ثقافية كلية إلى جانب نشاطات اجتماعية أخرى مثل الصيد، والزراعة، والأكل، والعيد أو المهرجان، واللعب، والتجارة، والحرب، والرقص، والعبادة، والطقوس. وبهذا المعنى، تشمل الدراسات الكلاسيكية كتابات لفرانز بواس (Franz Boas, 1955) وألفرد لويس كروبر (Alfred Louis Kroeber, 1957) المتعلقة بالثقافة المادية للشعوب الأصلية في أميركا الشمالية، وكتابات كلود ليفي - ستراوس (Claude Levi-Strauss) حول علاقات القرابة الرمزية بين قبائل الأمازون في أميركا الجنوبية.

وشملت الأشياء النموذجية للتحليلات الفنية الأنثروبولوجية التصاميم ونماذج تزيينية منقوشة على أدوات وأوعية، وتطريزاً مزخرفاً على القماش، ورسوماً على الجسد، وأقنعةً وسواري وهراوات، ومجموعات منظّمة من الحدارة، ورسوماً في الكهوف وصوراً على التروس والأسلحة. وقد نُظر إلى هذه بوصفها عناصر داخل أنظمة اتصال تدور حول علامات ورموز منطقة جماعة،

وطواطم(*) (Totems) أي رموز جماعة، وعشيرة جماعة وعلاقات قُربى، أو تُعتبر عناصر داخل أنظمة عمل مستهدفة موجّهة إلى السحر والمجتمع. والكثير من البحث الأنثروبولوجي يركِّز على التفاعل بين المحاكاة، والتوضيح والتزيين والإعتقادات بالأرواح والممارسات الدينية أو العبادة.

لن نكون قادرين هنا على النظر في الأمثلة الكثيرة الخاصة بالبحوث الأنثروبولوجية جميعها (انظر Coote and Shelton 1992). أما في ما يأتي فسوف ننظر باختصار في أعمال مؤلّفين ممثِّلين، هما: كليفورد غيرتز وألفريد جِلْ (Alfred Gell).

عرض كليفورد غيرتز في مقالته «الفن كنظام ثقافي» (1983) عدداً من المشكلات المتعلّقة بالمنهجيات الوظيفية – البنيوية في منتصف القرن العشرين الخاصة بالبحث الأنثروبولوجي في الفن. وناقش غيرتز قائلاً، إن المنهجيات الوظيفية – البنيوية للأنثروبولوجيا تقوم على بعض الافتراضات الضمنية ذات المركزية الإثنية. فهي تفترض أن نشاطات من قبيل الرقص، والغذاء، وصناعة النسيج، وصناعة الفخّار وأعمال البستان ليس لها معانٍ «فنية» جوهرية عند الفاعلين أنفسهم. فهم يشرحون مثل تلك النشاطات بمفردات بعض الوظائف البنيوية فقط؛ مثل وظائف «تجمّعات الجماعة» و«تمايزات الجماعة». وينتقد غيرتز تلك

(*) وهو ما يمثل رمزاً لحيوان أو نبات وغالباً ما تستخدمه بعض الشعوب للتدليل على أصولهم القبلية، إذ يؤكدون من خلاله أسطورة وجودهم وقدراتهم لهذا الحيوان أو النبات. أصل هذا المصطلح قادم من الهنود الحمر (فيليه أجيبو) في أميركا الشمالية (المُراجع).

المنهجيات بالقول إنه مع أن المجتمعات الأصلية لا تحوز أفكاراً فنية تُماثل مباشرة الأفكار الفنية الميتافيزيقية الغربية، فإن هذا لا يعني أن مثل تلك المجتمعات لا تحوز أفكاراً خاصة بالتعبير الفني من أي نوع. ويعلِّق غيرتز على قبيلة يوروبا (Yoruba) في أفريقيا النيجيرية التي تضفي أهمية خاصة على الخطوط والخطِّيّة. قبيلة يوروبا تنقش خطوطاً في النحت على الأخشاب وترسم خطوطاً على وجوهها. وكلمة يوروبا الخاصة بـ «الخط» هي كلمة يوروبا الخاصة بـ «الحضارة» ذاتها. ويوروبا تحدّد «حضارة» بخطوط مجروحة في الغابة وحدود مخطوطة على الأرض. ويمثّل ذلك بحث غيرتز في قبيلة أبيلام (Abelam) في غينيا الجديدة (New Guinea) التي ترسم الكثير من بيوتها وثيابها أشكالاً بيضوية ملوَّنة. وتعتبر قبيلة أبيلام هذه الأشكال البيضوية ممثِّلةً لأرحام النساء الحوامل. وتعتقد هذه القبيلة أن الرجال ولدوا من النساء، والنساء خلقن الحياة النباتية التي يأكل منها الرجال علاوة على ذلك، والنساء هُنَّ اللواتي كُنَّ أول من واجه الكائنات الروحية التي حوَّلها الرجال إلى منحوتات. ويقول غيرتز إنه بمقدار ما تمثِّل النفوش الخطية عند قبيلة يوروبا فكرتها عن الحضارة وتمثِّل رسوم الرحم عند قبيلة أبيلام فكرتها عن رحم الطبيعة، فإنها تمثّل تلك الأفكار مباشرة. فهي ليست مجرّد حاصل وظيفي لنظام واجبات اجتماعية – له علاقة بالكشف عن الغابة أو بالتكاثر الجنسي. وبكلمات غيرتز نقرأ:

«الرابطة الرئيسية بين الفن والحياة الجمعية لا تقع على مستوى المنفعة، بل على مستوى العلامات... فترتيبات الخط عند قبيلة يوروبا لا... تحتفي بالبنية الاجتماعية أو تقّدم عقائد مفيدة. فهي تجسِّد طريقة

خبرة تشكّل نظرة عقلية خاصة للعالم، يمكن للناس أن ينظروا إليها» (1983: 99).

أما ألفرد جِلْ فيتبع منهجاً مختلفاً لكنه مكمِّل، وهو متأثِّر ببحوث خاصة بأنظمة الاعتقاد بالأرواح في المجتمعات القبلية. ففي كتابه: الفن والقوة (1998) (*Art and Agency*)، رأى جِلْ أن الأشياء الفنية تتألف من صنف مكوَّن اجتماعياً من الأشياء الخاصة الممنوحة مرتبةً سحرية أو شبه سحرية. ففي المجتمعات الطبيعية والغربية المتطورة، يُعتقد أن الأشياء الفنية تحوز على أنواعٍ خاصة من القوى السببيّة التي تشبه القوى السببية للأشخاص البشريين. ورأى جِلْ أن الأشياء الفنية هي أشياء تُختبر حاملةً قوةً سببية مشتقة بالنسبة إلى منتجيها، ومتلقّيها وموضوعات تمثيلها. وهي أشياء منها يستدل أعضاء المجموعات الاجتماعية أو «يخطفون» مولِّدة معينة، وتكون تلك الأشياء ممثِّلةً لها أو علامات أو «مؤشرات» وناقلة لآثار إضافية. وهكذا، فإن الكاريكاتور الكرتوني ينقل قوةً من الفنان المنتج إلى الشخص الذي يُسخر منه. وتختبر المرأة الساحرة (دمية الفودو) على أنها بديل قوة للشخص الحقيقي الذي تجسّده. ويجبر الحجر المقدَّس أو القطعة المقدَّسة من الخشب أو «شيء مكتَشَف» سريالي الفنانَ على أن يعرضه أو يصنعه بطريقة خاصة. فالحجر المقدَّس أو قطعة الخشب المقدَّسة أو «الشيء المكتشف» السريالي تدفع متلقّيها المقصودين إلى حالات من الرهبة والتبجيل. كما تنقل الأشياء الفنية قوةً من المتلقّين الذين صنعت لهم إلى الفنانين الذين صنعوها. فقد يجبر أحد رعاة الفن رساماً تشكيلياً أن يمثِّل راعي الفن نفسه في الصورة. ففي الكثير من صورة الأشخاص نجد أن الأشخاص المتلقّين المقصودين والأشخاص

المقصودين في الصور يطبعون أنفسهم في صور لوحات زيتية على القماش (Canvas). ويسلِّم جِلْ قائلاً، لا تماثل أي واحدة من هذه الحالات العمل القصدي الذي يقوم به الأشخاص عن قصد. فهي حالات مشتقّة من القوة، وكلها يعتمد على قوة الفنان السببية الوسيطة. ومهما يكن من أمر، فإن جِلْ يصرّ على القول، إنها تظلّ حالات أصلية من حالات القوة وليست بتجسيدات مادية لا عقلية.

ويمضي مقترح جِلْ إلى تبيان كيف أن أفكار الفن الأنثروبولوجية المصاغة بمفردات صنفٍ مولَّدٍ اجتماعياً من الأشياء السحرية أو شبه السحرية تنطبق على بيئات الفن الغربية الحديثة مثل انطباقها على البيئات الأهلية الطبيعية. وفي هذا المسار من التفكير الأثنولوجي(*) (Ethnographic) سار بوضوح الكثير من السوسيولوجيين المعاصرين التجريبيين الحسّيين في المؤسسات الفنية الغربية، وإلى أعمالهم نتحوّل أخيراً.

السوسيولوجيا التجريبيّة الحسّية لمؤسسات الفنون المعاصرة

تشير السوسيولوجيا التجريبية الحسّية لمؤسسات الفنون إلى نمطٍ من البحث بدأ من ستينات وسبعينات القرن الماضي فصاعداً قام به علماء مدرّبون كعلماء اجتماعيين، بشكل رئيسي. وهو مشيّد على تحليلات كمّيّة وكيفيّة لأسواق الفنون، لبُنى التوظيف الفني،

(*) هو الدراسة المنهجية لثقافات الشعوب واستكشاف الظواهر الثقافية عندها. ويعني هذا العلم أيضاً تجميع الوسائل المتمثلة بالصور والرسوم والكتابة عند شعب ما واستكشاف تاريخه منها (المُراجع).

وإدارة الفنون، وشبكات الفنون الاختصاصية ونماذج الاستهلاك في الفنون. ويختلف هذا البحث عن التاريخ الاجتماعي الماركسي للفن من حيث إنه يبتعد عن التقييم بطرقه بشكل متّسق ثابت. وهو بشكل ثابت متّسق موجَّه نحو الإمساك بأحكام القيمة، وهو يتجنّب مسائل التقييم الفنّي. كما أنه يختلف عن المنهجيات المادية الثقافية لعلماء مدرّبين ومختصين في علوم إنسانية من حيث إنه قليل التركيز على المحتويات الخاصة بعلم الجمال في الأعمال الفنية، ولكنه يُكثر التركيز على الممارسات السلوكية والمؤسِّسية الخاصة بتلقّي الفنون الشعبية. ويمكن النظر إلى البحث بمفردات أنواع من مشاريع التطبيق التجريبي الحسّي للنظريات المؤسَّسية لدانتو وديكّي. وأكثر ما يمثّله شبكة من الباحثين من الولايات المتحدة وشبكة من الباحثين من فرنسا. وتظهر الشبكتان علاقات حميمة مع المنهجيات الاجتماعية البنيوية لدراسة العلم، كما في أعمال برونو لاتور (Bruno Latour) ومدرسة إيدنبرغ (Edinburgh) الخاصة بسوسيولوجيا العلم. وللشبكة الأميركية روابط قوية مع تقاليد المنهجية الإثنية (Ethnomethodology) والملاحظة المشتركة. وهوارد بيكر (Howard Becker, 1982) هو ممثِّلها بشكل خاص. وكذلك، للشبكة الفرنسية روابط قوية بالإثنوغرافيا السوسيولوجية الموجودة في تقليد المجلة التي أسسها إميل دوركهايم (Emile Durkheim) **الحوليات الاجتماعية** (*Années Sociologiques*). ويمثّلها بشكل خاص عمل بيار بورديو. وإن نظرة عامة ومختصرة على أعمال المسهمين الرئيسيين هنا، ستفيد في توضيح تلك التوجّهات.

وفي كتابه: **عوالم الفن** (*Arts Worlds*) (1982) يستفيد هوارد بيكر من نظرية دانتو وديكّي المؤسَّسية والنظرية السوسيولوجية التفاعلية لإنشاء وتطوير شرحٍ خالٍ من التقييم لمكانة الفنون في المجتمع. فيناقش بيكر قائلاً، إن الفن أقل ما يكون مبتدعات بارزة لأفراد ذوي رؤى وأكثر ما يكون أشكالاً من الممارسات مرشدة من الأعراف الاجتماعية. الأعمال الفنية هي منتوجات نشاطٍ تعاوني بين شبكات من الفاعلين، وما الفنانون سوى نمطٍ واحدٍ من الفاعلين في هذه الشبكات. والشبكات تشمل الفاعلين الآخرين مثل التجار أو الباعة، والوكلاء أو الممثلين، والرعاة، والنقّاد، وأمناء المتاحف أو المكتبات، ناشرين ومتعهّدين. ويأتي بيكر على ذكر الجيش العرمرم من الموظّفين اللازمين للكتابة، والإدارة، والإنتاج، وتحرير الأفلام وتوزيعها، وعلى ذكر العدد الكبير من أعضاء الباليه (Ballet)، وشركات المسرح والأوركسترات الكلاسيكية، وعلى ذكر العدد الكبير من التقنيين، والمساعدين، والمهندسين، وعمال المطابع أو مالكيها، والمحرّرين والمموِّنين للمعدّات وللمواد التي تدعم الرسامين التشكيليين، والنحّاتين، والمصوِّرين الفوتوغرافيين، والكتّاب، والموسيقيين والمغنّين. ويرى بيكر أن نشاطات هؤلاء الفاعلين ليست ثانوية بالنسبة لأعمال الفنانين، وليست خارجية بالنسبة إليهم. لذا، يجب النظر إلى أعمال الفنانين بأنها مكيَّفة بأربع مجموعات رئيسية على الأقل، من العلاقات الاجتماعية، وهي: أعراف ومعايير مشتركة تتعلّق بعوالم الفن، ووسائل إعلام مادية وتكنولوجيات إنتاج، ورعاة، وكُفَلاء وأسواق فن، وكذلك بأذواق الناس وقنوات الاستقبال الشعبية، بشكل عام. يرى بيكر أنه حالما تتحدَّد هذه الظروف يصير السوسيولوجيون مجهَّزين بما يمكنهم

من شرح أسباب إنتاج الفنانين أعمالاً معينة بطرق معينة وفي أزمنة وأمكنة معينية، وأسباب صيرورتهم بارزين في أزمنة وأمكنة معينية. والسوسيولوجيون يساعدوننا على أن نرى كيف أن شهرة الفنانين لا تعود إلى مواهب «عبقرية»، وإنما هي مرتبطة بمصادفات عادية مثل التحوّلات والأشكال في توزيع الرعاية والدعاية. فطبقاً لبيكر:

«تتألف عوالم الفن من جميع الناس الذين تكون نشاطاتهم ضرورية لإنتاج الأعمال المميّزة التي يعرِّفها ذلك العالم، وربما عوالم أخرى، بأنها فن. وأعضاء عوالم الفن ينسِّقون النشاطات التي بها يكون إنتاج العمل بالرجوع إلى مجموعة من المفاهيم العرفية المجسَّدة في الممارسة العامة المشتركة وفي مصنوعات الإنسان المستعملة كثيراً». وغالباً ما يتعاون الناس أنفسهم وبشكل متكرّر، حتى الرتابة، في طرق مماثلة لإنتاج أعمال شبيهة بحيث يمكننا أن نعتبر عالم الفن شبكةً مؤسسة مؤلّفة من روابط تعاونية بين المشاركين... فأعمال الفن من هذه الوجهة ليست منتوجات صنّاع أفراد «فنانين» حائزين موهبة نادرة خاصة المنتوجات المشتركة لجميع الناس الذين تعاونوا عبر الأعراف البارزة الخاصة بعالم الفن لكي يوجدوا مثل تلك الأعمال (Becker, 1982: 34-35).

كان عمل بيكر مرجعاً لعددٍ من السوسيولوجيين الثقافيين الأميركيين الحديثين المهتمين بالعلاقات الاجتماعية في تنظيم العمل الفني، وبالعلاقات الاجتماعية في إنشاء أنواع الفن وتصنيفاته، وبالفروق الطبقية وفروق المراتب في التمييزات بين الثقافة «العليا» والثقافة «الدنيا» وفي الفنون الشعبية واستهلاكها عموماً. وقد ركَّزت دراسات خاصة على ظواهر التفاعل بين صالات العرض، وجامعي

الأعمال الفنية، وبائعي الأعمال الفنية، وبيوت المزادات الفنية، وتأثيرها في تشكيل طلبات الأسواق وأسعار الأسواق لفنانين معيّنين ولأساليب وحركات فنية معينة أيضاً وفي سياسات تمويل الفنون، وسياسات التعليم الفني، وفي وقع عمليات الامتهان المؤسسي - البيروقراطية والتجارة - على عمال الفنون. وتشمل تلك الدراسات أعمال:

بالو ((Blau (1989))، كرين ((Crane (1987))، ديماغيو ((DiMaggio (1982, 1987))، دوبِنْ ((Dubin (1987))، ب. ب. كلارك ((P. P. Clark (1987))، غانس ((Gans (1999))، غريسوولد ((Griswold (1986))، هال ((Halle (1993))، لارسن(Larson (1993))، ليفين ((Levine (1988))، بيترسون (1986, 1997))، وايت ووايت وزولبرغ (White and White (1965) and Zolberg (1990)).

وسوف نناقش بعضاً من هذه الدراسات طويلاً في الفصلين الثالث والرابع.

تألّفت المدرسة الفرنسية من دراسات تجريبية حسّية شبيهة خاصة بإدارة الفنون ومرتبتها وتوزيعها ذي الاعتبار في التصنيفات الاجتماعية للسلع الثقافية. وركَّزت دراسات معينة على العلاقات بين الفن والمال في نشوء وصعود الأسواق الفنية التجارية منذ القرن التاسع عشر ووقعها على شهرة الفنانين والأعمال الفنية، وعلى نوع خيارات الفنانين بلغة مطامح السلوك الحياتي أيضاً. وبيَّن السوسيولوجيون الفرنسيون كيف تعمل أسواق الفن وأنظمة الرعاية كمتغيّرات لميدان الإنتاج الثقافي، مكوِّنةً ومميّزة قواعد الميدان

ومحدِّدةً اتجاه الخلق الفني. فهي تبيّن كيف يشكّل الفنانون مواضع في الأسواق الثقافية ويوفرونها كاستجابة للنماذج المتغيّرة من توقّع المشاهدين. والبحث يشبه بمقدار ما مدرسة مؤرّخي سجلات الأحداث (Annales) الفرنسية، في استعمالها أطراً كميّةً من التحليل، فهي لها جذور في التقليد الأنثروبولوجي الفرنسي أيضاً، رجوعاً إلى عمل مارسيل موس (Marcel Mauss) الخاص بتبادل المواهب. وحديثاً تطوّر بالترابط مع تحليل **خطابات تسويغ** (*Discourse of Justification*) متنافسة في مجال التقييمات الاجتماعية للسلع الرمزية، مثل الذي نجده في عمل لوك بولتانسكي (Luc Boltanski) ولورنت ثيفينوت (Laurent Thévenot, 1991). وفي مركز هذا البحث يقع شخص بيار بورديو الذي ناقشنا عمله في الفصل الرابع. كما أنه يتمثّل في الدراسات المهمة التي أنجزها إيف تشيابلّو (Éve Chiapello, 1998)، هينريتش (Heinrich, 1998)، منجر (Menger, 1983)، منجر وغنسبرغ (Menger and Ginsburg, 1996)، مولان (Moulin, 1986, 1987)، هنيون (Hennion, 1993) وبورديو وباسيرون (Passeron, 1979).

وهكذا حقّق السوسيولوجيون الفرنسيون والأميركيون اهتمامات الأجيال السابقة من مؤرخي الفن الاجتماعيين الخاصة بفهم للفن في المجتمع اللاميتافيزيقي، لابذي مركز إثني. فقد أنشؤوا وطوّروا برامج بحث تجريبية حسّية متّسقة مع اهتمامات كتّاب الدراسات الثقافية، مع نظريات الفن المؤسّسية في الفلسفة التحليلية ومع مخزون المفاهيم في الدراسات الأنثروبولوجية الخاصة بالفن. وفي الفصول اللاحقة سوف نعمل على استكشاف وسبر قوى هذا

العمل وبعض من حدوده في العلاقة مع مسائل المعنى في عالم الجمال والقيمة في الأعمال الفنّية.

استنتاج

لقد قدَّمنا مجموعة من المنهجيات الخاصة بالفهم السوسيولوجي للفنون، تطرح تحدّيات لمفاهيم فنية ميتافيزيقية طال أمدُها. وقد كشفت هذه التحدّيات عن عيوب ونواقص الأفكار الميتافيزيقية التي تسعى لتعريف الفن بلغة معايير وماهيّات ووصفات وحيدة الجانب. فالمفاهيم الميتافيزيقية تقوم على محاولات لتعريف الفن بلغة مجموعات من المعايير لا يمكن تحقيقها في الواقع الاجتماعي - التاريخي من دون تحريف النتائج. ونقيض ذلك في المنهجيات السوسيولوجية التي لديها معنى أقوى للشروط المادية القَبْليّة للتدفّق التاريخي، والتنوّع الثقافي للخطابات، والممارسات والمؤسسات الفنية. ومهما يكن من أمر، علينا أن نؤكّد أنه من الخطأ الاستنتاج أن المفاهيم الميتافيزيقية تفتقر إلى علاقة بالمفاهيم المعاصرة للفن، أو أن أفكار الجمال، والمحاكاة والخبرة والفلسفة الجمالية ليست إلّا طرقاً لا معنى لها في مجال تقدير الفن والتفكير فيه. فالمفاهيم الميتافيزيقية للفنّ ليست أقل شأناً من المفاهيم السوسيولوجية، بأي معنى نهائي. فهما لا يعدوان أن يكونا مفهومين مختلفين نشأا من عالمي تفكير تاريخيين مختلفين. وفي الأجزاء الأخيرة لهذا الكتاب سوف نناقش سوسيولوجيا الفنون التي هي مثقّفة للتجربة أكثر من سواها عندما تسعى إلى إعادة إنشاء أفضل الرؤى الخاصة بالمفاهيم الميتافيزيقية المتعلّقة بقيمة الفن ومعناه، وفي ذات الوقت إنكار وصفاته المجوهرة في هذه النواحي. وفي الفصل الآتي سننظر في

بعض الخطوات الأولى في اتجاه ذلك الوضع عبر فحص بعض الأبعاد المتنازع عليها والخاصة بالقيمة (Value) والتقييم (Valuation) في الفن في العلاقة مع مسائل السياسة وعلم الجمال.

الفصل الثاني

القيمة الجمالية والقيمة السياسيّة

لقد استعرضنا عدداً من المنهجيات السوسيولوجية التي تتحدّى مفاهيم الفن الميتافيزيقية الطويلة الأمد بالرجوع إلى مؤسسات الفن الاجتماعية – الثقافية المتغيّرة. والآن نفحص بعض النتائج المتضمّنة الخاصة بهذه التحدّيات على مسائل القيمة والتقييم في الفن. ونبدأ بتبيان سبب وجود مسألة قيمة في سوسيولوجيا الفنون وسبب عدم إمكان تجاوز المسألة لصالح «علم متحرّر من القِيم» (Value-Free Science). وهذا يشتمل، بادئ ذي بدء على تحديد بعض الحدود في نظرية الفن المؤسّسية لجورج ديكّي وآرثر دانتو، وأيضاً بعض المسائل الخاصة بالمنهجية الإثنوغرافية لهوارد بيكر. وسوف نناقش شروح كل واحد من هذين الكاتبين بأمثلة قوية وصارمة عن مشاريع تتعلّق بحياديّة القيمة في سوسيولوجيا الفنون. وبعد ذلك سندرس مجموعة من المسائل التي تنشأ حالما يُعطى موقع تكويني خاص بتقييم الفن لسوسيولوجيا الفنون ويكون صريحاً. وهذه لها علاقة بعيوب أو بمواطن الضعف في المفاهيم الليبرالية – الإنسانية للـ «العظمة الخالدة» (Timeless Greatness) في الفنون الجميلة، ثم بالطرق التي تُنازَع فيها مثل تلك المفاهيم باسم القيم السياسية المتعلقة بالمساواة في التمثيل للفاعلين

الاجتماعيين المهمّشين في التاريخ الثقافي. وأبرز ظهور لذلك في أعمال النقّاد الاشتراكيين، والناقدات في الحركات النسوية ونقّاد الفن مابعد - الاستعماريين. ونختتم بتقييم أوّلي لمجال الاتفاق الجماعي في التقييم الجمالي ولحدوده.

علاقة القيمة وحياديتها

لقد قلنا إن مفاهيم الفن السوسيولوجية هي بشكل عام خلافاً للمفاهيم الميتافيزيقية تتجنّب وضعَ أحكام إرشادية قيمية تتعلق بالفن. على كل حال علينا الآن أن نضع بعض التعديلات على هذا القول.

كنا ذكرنا في مقدِّمتنا أن مفهوم ماكس فيبر لـ «علاقة القيمة» (Value-Relevance) في البحث السوسيولوجي لَه أهمية خاصة لسوسيولوجيا الفنون. فقد قال فيبر (1949) إن على جميع الباحثين أن يمتنعوا عن الأحكام القيمية في بحوثهم التجريبية الحسّية وأن لا يستغلّوا المرتبة العلمية لوظائفهم لكي ينشروا برامج معيارية حزبية من خلال أعمالهم. غير أن فيبر أقرَّ أيضاً أن الباحثين في الممارسة غالباً ما يخفقون في الامتناع عن أحكام القيمة. وزيادة على ذلك، أكَّد فيبر أنه لا يوجد بحث سوسيولوجي يمكن اعتباره «متحرراً من القيمة»، بشكل رئيسي، لأنه، وكما يقول، كان وجود القيم و «أفكار - القيمة» في عقول الباحثين هو الذي جعل، أولاً، للواقع السوسيولوجي - التاريخي معنى عند الباحثين وهو، أولاً، شكل انتقائهم لنواحي ذلك الواقع الذي رأوا أنه ذو صلة بالبحث.

ولنتيجة فيبر أهمية للدراسات السوسيولوجية الخاصة بالفن، وذلك لأن استعمالات كلمة «فن» في اللغة العادية محمَّلةٌ بالقيمة

بشكل عميق. لتنظرْ في هذا المثل في الفرق بين حالتين توضيحيّتين للاستعمال اللغوي. يوجد شخص يتذوّق محتويات وعاء من بلّورات بيضاء صالحة للأكل. ويقول: «ذلكم سكّر!» واصفاً حقيقة واقعية. فالشخص يصف مسألة واقعية أو يعرِّفها «لنقلْ، الشخص يعرِّف البلّورات بأنها ليست ملحاً». من جهة أخرى، إن الشخص الذي ينظر إلى صورة معلّقة على الحائط ويعلن «ذلكم فن!» أو «ذلك عمل فني!» فإنه يفعل أكثر من مجرّد النطق بقول يصف حقيقة واقعية. الشخص يعبِّر عن تقييم. فالشخص لا يقتصر على وصف ما هو موجود على الحائط، وإنما يعبّر الشخص في نفس الوقت عن موافقة على الموجود على الحائط ضمنياً على الأقل. وقد يعترض أحدٌ قائلاً، إن تلك الحالة ليست بالضرورة كذلك. وقد يناقش قائلاً إن الشخص الذي ينظر إلى الصورة على الحائط ويدعوها «فناً» لم يعنِ أكثر من تصنيف الصورة بأنها شيء من نوع معيّن دون التعبير عن موافقة. وهذا يبدو استعمالاً تصنيفيّاً وحياديّ – القيمة لكلمة «فنّ». وهو يوضح إمكانية وجود الكثير من الإشارات في اللغة العادية إلى منتوجات مبتدعة وغير مميَّزة من قِبَل هُواةٍ وصغار في السن، بأنها «فن». وهذا هو الاستعمال للكلمة الذي سعى سوسيولوجيون تجريبيون حسّيون كثيرون أن يجعلوه رئيسياً في بحوثهم على أساس عدم الانحياز الثقافي. على كل حال، يمكن النقاش والقول إن الاستعمالات العلمية الصارمة جداً لكلمة «فن» هي محدودة وليست متَّسقة اتّساقاً كلياً في عملها، لأنها تحاول أن تنتزع من اللغة العادية فحسب إبعاد تلك الاستعمالات للكلمات الواقعية والوصفية وتحاول بصورة اصطناعية أن تفصل تلك الأبعاد عن سياق العلاقة بالقيمة الأوسع للكلمات في التجربة المعيشة.

الآن سوف نشرح قصور التحليلات العلمية الصارمة للفنّ عبر النظر في صعوبات متعدِّدة مع حالتين ممثلتين لمحاولة لفهم الفنّ المحايد للقيمة: «أولاً، بعض الصعوبات في نظرية الفن المؤسَّسية لدانتو وديكّي، وثانياً، بعض الصعوبات في التطبيق التجريبي الحسّي للنظرية من قِبَل بيكر».

الصعوبة الأولى في النظرية المؤسّسية عند دانتو وديكّي تختصّ بقولها إن أعمال الفن **يجب** أن تكون قد مُنحت مرتبة الفن من قِبَل مؤسسة مختصة موثوقة. فماذا علينا أن نقول عن أعمال لم تنل مثل تلك المعاملة، مثل صورٍ أو قصائد لم تُعرض أو تُنشر، أو أعمال مستمدّة من زمنٍ أو مكانٍ لم تكن فيه مؤسسة فنية أو لم توجد بأي معنى متطوّر رسمي؟ فهل يجب أن تتلقّى مثل هذه الأعمال دائماً مرتبةً من مؤسسة لكي تعتبر أعمالاً فنّية، وهل يجب على مبدعيها دائماً أن ينتجوها بقصد كسب مثل تلك المرتبة؟ حجة ديكّي تنطبق انطباقاً جيداً على حالة منتوجات الدادا في القرن العشرين، لكنها لم تشرح جيداً ولم تنطبق على مجالٍ بكامله من المصنوعات البشرية التي لم يحصل إنتاجها بأي تفكير واعٍ بالمنح من قِبَل مؤسّسة رسمية. ويعتقد دانتو أن المجتمع لا ينتج أشياء فنية إلّا إذا كان يحوز مفهوم الفن وإلى أن يحوز مثل هذا المفهوم، في حين أن الحصول على مفهوم للفن يعتمد على الوجود الاجتماعي لـ «عالم فنٍ». لذا، فإن الرسوم التشكيلية لما قبل - التاريخية على الكَهوف هي في نظر دانتو ليست فناً إلّا منذ قرنٍ، عندما بدأ المجتمع الغربي ينشئ ويطوِّر وعياً مفيداً على أساس أنه فن. ويقول، إنه «لم يخطر في بال الرسامين التشكيليين في لاسكو (Lascaux) أنهم

كانوا ينتجون فناً على تلك الجدران» (1964: 581). ويتبع ذلك، هل لم ينتجوا فناً على تلك الجدران؟ أليس في مقدورنا أن نظلّ نتكلم عن إدراك فنٍ فيها اليوم؟ وكما أشار هانفلنج (1992: 26)، يبدو من المعقول القول، إننا ندرك رسومات لاسكو كما هي: أي: هي أعمال فنية، وهي لم تكتسب هذه الصفة فحسب من قِبَل وصف مؤسسة حديثة لها بأنها فن.

تنشأ الصعوبة الثانية عندما ننظر في إذا ما كان منح مرتبةٍ من قِبَل مؤسّسة يكفي لتكون الأشياء أعمالاً فنية. فهل المسألة هي أن مجرّد عرض شيء في صالة عرض يوجب أن يكون فناً؟ أليس هناك للمتفرجين العاديين (وربما «حقّ») أن يشكلوا قراراً لأنفسهم حول إذا ما كان فناً وإذا ما كان «جيداً بما فيه الكفاية» ليكون فناً؟ ويطرح هانفلنج (1992: 29) السؤال حول إذا ما كان الشيء المُعلن أنه فن، هو مثل الطفل المعمَّد باسم «جون» من قِبَل كاهنٍ، أو مثل كرةٍ أعلن عن كونها في «الخارج» من قبل الحَكَم في لعبة كرة المضرب (Tennis). فهو أشبه بطفل عمِّد «جون» ثم يذهب أحدهم إلى صالة عرض فنية ولا يوافق أن شيئاً فيها هو فن، فيشبه أحداً ينكر أن شخصاً يُدعى جون هو جون. ومن جهة أخرى، إذا كان الأمر يشبه حاكماً للعبة كرة مضرب يعلن أن الكرة في «الخارج»، فإنه يحب النظر إلى المتفرّج نظرةً جدّية، لأنه كما أن المتفرّج على لعبة كرة المضرب يمكنه أن يشك في إذا ما كان قرار حاكم اللعبة منصفاً بالإشارة إلى الموضع الفيزيائي الفعلي للكرة، كذلك فإن المتفرّج على الفن يمكنه أن يشير إلى سِمةٍ للشيء ذات صلةٍ توجد مستقلةً كإعلان المؤسسة. فالصعوبة في النظرية المؤسسية تمْثُلُ في أنها

تنظر إلى الفن على أنه شبيه بحالة العمادة أكثر مما هو شبيه بحالة كرة المضرب. فيبدو أن حقيقة كون الشيء فناً أو عدم كونه فناً تُحدَّد بالموقف المؤسّسي.

تصبح هذه مشكلة عندما نتفحص مفهوم التقدير (Appreciation) عند ديكّي. وعادةً يتوقّع المرء أن يكون معنى «التقدير» موافقةً ما تنجم عن عملية تفكير عميق. لذلك، فإن المرء يتوقع عبارة مُرشَّح (Candidate) للتقدير، بأن تشير إلى شيء ينتظر الموافقة أو يلتمس الموافقة، مع إمكانية **عدم** كسب الموافقة عليها، كالمرشح لامتحان، الذي قد ينجح فيه وقد يفشل. غير أنه عندئذٍ سيبدو كلام ديكّي عن «المرشح للتقدير» زائداً، وذلك، لأنه بحسب الفرضية (ex hypothesi) السؤال عمَّ إذا كان يجب «تقدير» شيء قد سبق أن أجيب عليه لصالح «نعم». ومما لا شك فيه أن النظرية المؤسسية تحتاج إلى مفهوم ما للتقدير لكي لا تبدو اعتباطية. ومع ذلك إنها لا تستطيع أن تزوِّد بشكل متَّسق هذا المفهوم، لأن التقدير يتضمّن عمليات مستقلة من المقيّم لعلم الجمال من قِبَل متفرّجين مبنية على ما يرون، ويشعرون، وحسّياً يختبرون في العمل الفني. وبوصولها إلى خاتمتها المنطقية تبدو حجّة ديكّي عاجزةً عن شرح قدرات المستخدمين في عالم الفن على تسويغ قرارهم بمنح مرتبة على أشياء، حتى على أنفسهم، وذلك، لأنه، حسب الفرضية (ex hypothesi) يعجز المستخدمون في عالم الفن عن امتلاك تسويغ لاعتبار شيء فناً إلّا إذا كان الشيء قد منح مرتبة فنية من قبل. فلا يقدر شيء أن يصير فناً إذا كانت تلكم هي الحالة. لذلك علينا أن نستنتج أن الأشياء لا تصير أعمالاً فنية بأمر أو بإجازة من مؤسسة

فنية رسمية. وكما أشار ولهايم (1980)، منح مرتبة فنية على شيء يتضمن اتّخاذ حكمٍ عبر الرجوع إلى مسوّغات قادرة على دعم الحكم، وتقديم مسوّغات للحكم تشمل الإشارة إلى صفات، ونواحٍ أو سِمات إدراك حسّي في الشيء يمكن لأي مشاهدين عاديين مبدئياً أن يروها بأنفسهم ولأنفسهم ويتفرّجوا عليها.

وصدقاً أقول، إنه يوجد طرق كثيرة يمكننا بها أن نبرهن أن قرارات عوالم الفن الفعلية ليست اعتباطية. فمصنوعات دوشامب الجاهزة وصناديق «بريلو» لوارهول كانت معترفاً بها ومقدَّرة كأعمال فنية، لأن منظرها البصري يحثّ على التفكير، ولأنها منيرة، ولأنها تستفيد من الوسط الحسّي في وضعٍ مكاني لنقل فكرة (عن «الحضارة»، و«الثقافة»، و«مجتمع الاستهلاك»... إلخ) ولا يمكن نقلها بأي طريقة أخرى مثل مقالة في صحيفة أو كتاب أكاديمي بنفس الأثر الجمالي المشوِّق الممتع. ولهذه الأسباب ظلّت مبدئياً مفتوحة للتقدير من قِبَل أي عضو عادي من الشعب، لا للسلطات المؤسسية ذات الخبراء. وعلى كل حال، المشكلة في نظرية ديكّي ودانتو تَمْثُلُ في أنها لا تميل إلى جعل هذا الأساس الشعبي الخاص بالتقدير قابلاً للشرح والتفسير. فهي تجعل الأمر يبدو كما لو أن قرارات عالم الفن هي قرارات زمرة داخلية ليس إلّا. فدانتو وديكّي لا يقدّمان شرحاً إرشادياً لكيفية استجابة قرارات الأمناء القيّمين الخاصة بالشراء والعرض للصحافة الإعلامية الفنية وللنقد، وكيف يستجيب هذا النقد بدوره للتقدير العام القائم على خبرة بالأعمال المعنّية ذات علاقة – قيمية مباشرة. وفي محاولتهما صياغة مفهوم للفن حيادي – القيمة أخطأا في تفسير أساس علاقة القيمة التي

تجعل للفن معنى لدى المتفرجين العاديين، وذلكم هو المصدر الأخير للسلطة المعيارية التي منها تستمد السلطات المؤسسية مصداقيتها الاجتماعية.

صعوبات شبيهة تنشأ في مقاربة بيكر الإثنوغرافية. فلا ريب في أن بيكر كان محقّاً في تبيان أن جميع الفنانين يعتمدون على عددٍ من المستخدمين الداعمين الذين تؤدي أعمالهم دوراً مهماً في تكوين أعمال الفنيّين، كما كان محقاً في إبرازه للخصوصية السوسيولوجية لقواعد الآداب (Etiquette) التي تنظّم السلوك في وسط عالم الفن. فيفكّر الإنسان بالعروض الافتتاحية الأولى، وحفلات الجوائز وما شابه. غير أنه علينا أن نرتاب بعلاقة هذه الحقائق الواقعية بالأسباب الخاصة التي بها أحرز الفنانون القبول والتهليل على أعمالهم. فإذا كان لا بدَّ من الاعتراف بأن مهندسي الإشارة أسهموا في استحقاق الأداء، فهل علينا أن نعترف بنفس الشيء للأيدي التي عملت في المسرح – وخدمات تقديم الطعام للممثلين خلف المشاهد؟ وإذا كان مهماً القول إن عوالم الفن تتألف من أنظمة قواعد سلوكية في داخل المجموعة، ألا يكون بإمكاننا قول الشيء ذاته عن العوالم المؤسّسية الأخرى – مثل السجون، ومستشفيات الطبّ النفسي، ونقابات القمار ومحافل الماسونيين، وتجمعات المخدّرات؟ فما هو الذي يخصّ عوالم الفن في هذا القول؟

بالإضافة إلى ذلك إذا كانت القضية تفيد أن الأعمال الفنية تُفهم فهماً سوسيولوجياً عندما تذكر الظروف المختلفة، والمادية، والمؤسسية والمالية التي أدَّت إلى إنتاجها في أزمنة محدَّدة وأمكنة محدَّدة، فالسؤال هو: بأي معنى تُفهم بأنها أعمال فنية

تحديداً، وليست أعمال محتوى آخر من الإنتاج - مثل صناديق البلاستيك، وحبوب منع الحمل، وتليفونات متحركة؟ فيبدو أن حجج بيكر لا تخبرنا شيئاً ذا صلة قوية **بالمحتويات الجمالية** في الأعمال الفنية أو **بالمعايير الجمالية** المرشدة أعمال الفنانين وانشغالهم في تلك المحتويات. فالمحتويات الجمالية لا تُردّ إلى الأوساط المادية للأعمال الفنية. فالمحتويات الجمالية أعطت معنى لكتاب دوشامب: **الينبوع** (*Fountain*) لكي يكون موجوداً في مكان العرض، وليس في صالة العرض بل في مراحيض الرجال في صالة العرض. وبمثل ذلك، أقول، إن المعايير الجمالية التي لا يمكن ردّها إلى أعراف إجتماعية. فالمعايير الجمالية تؤشر إلى الأسباب الداخلية التي كان عند الفنانين لقبول الأساليب السابقة ولغات الإبداع، وتعديلها أو تحويلها. فهي نظام مختلف من ناحية الأعراف الاجتماعية الواسعة، ومن ناحية البُنى المؤسّسية التي تضفي أشكالاً على مهنة الفنانين وسيرة حياتهم.

بيكر يغفل هذه التمييزات في مسعاه لشرح نشوء القيمة الفنية بالقول، إن «تقدير الفنانين المتبادل للأعراف التي يشتركون بها والدعم المتبادل بينهم، يجعلانهما يقتنعون أن ما يفعلونه يستحق الفعل»، لذلك «إذا عمل الفنانون بحسب تعريف «الفن»، فإن تفاعلهم يقنعهم بأن ما ينتجون هي أعمال فنية حقيقية (1982: 39). غير أن تفكير بيكر الموجود في ذلك القول دائري(*). فبيكر يقول إن

(*) الحجة الدائرية (Circular Argument) هذه الحجة (أو البرهان) تقوم على استنتاج يفترض صدق ما قام ليبرهن على صدقه. وتسمى أحياناً البرهان القائم على الدور. مثلاً، إذا طلب البرهان على أن كل إنسان فانٍ، فإنه يُصاغ على النحو الآتي الدائري: بما أن كل إنسان فانٍ إذن كل إنسان فانٍ! (المترجم).

بعض الأعمال جيّد لأن بعض الناس يعتقد أنه جيّد. هذه الطريقة السلوكية في النظر تبطل محاولة بيكر رسم رابطة قوية بين شهرة الفنانين وسياقات أحداث مفاجئة وأعراض تاريخية. ولا شك في أنه من المفيد تبيان «الحادث» المفيد أن موسيقى ج. س. باخ (J. S. Bach) لم يُعترف بعمقها في أيامه. غير أني أقول، هل يجب علينا القول، إنه، في زمن تالٍ، صحَّح الوعي الشعبي رأيه السابق ووصل إلى تقدير معقول؟ فهل التغييرات في الأحكام الجمالية ومراجعاتها لا تعتبر إلّا تغيّرات في الزيّ؟ مفادهُ، نحن لا نفكّر في إنشاء وعدم إنشاء شهرة العلماء، بتلك الطريقة. كما أننا لا نفكر عادةً في تغييرات ومراجعات للأحكام في المحاكم القانونية بتلك الطريقة. لذا، لماذا علينا أن نفكر في إنشاء وعدم إنشاء شهرة الفنانين بشكل مختلف؟ فالتحوّلات الطارئة في التأييد المؤسّسي، وفي الرعاية والزيّ مهمة في تاريخ الفن، مثلما هي في تاريخ العلم. غير أنها لا تشكل كل القصة.

الاعتراضات المتقدِّمة على دانتو، ديكّي وبيكر تؤكد وجود بعض الحدود حول المحاولات الصارمة الرامية إلى إنشاء تحليلات للفن حيادية – القيمة. غير أنه يجب أن يُنظر إلى تلك الاعتراضات على أنها برهان على مثل تلك التحليلات لا يحوز منفعة تجريبية حسّية. فإن المنهجيات في سوسيولوجيا مؤسسات الفن التجريبي الحسّي تنير الكثير من الطرق التي بها يكون هناك علاقة للممارسات الفنية بالأعراف الاجتماعية وقواعد التفاعل الاجتماعية. غير أن المسائل التي ألقينا الضوء عليها وأبرزناها تدلّ إذا كان لا بدّ لعلم سوسيولوجيا الفنون أن يكون «ذا معنى كافٍ»

لموضوعه بحق، فلا بدَّ له من أن يشتمل على ارتباط تقييمي ما، مع المحتويات المعيارية لموضوعه. يجب أن تكون سوسيولوجيا الفنون قادرة على تقديم شرح قوي ومفحم عن الصفات - القيمية المختبرة تجعلها ذات معنى للأشياء التي سيعترف بها أنها فن وتُقدَّر كفن. وهذا لا يعني أن يلزم الباحثون أنفسهم ومباشرة في كل عمل مفرد يختصّ بالملاحظة التجريبية الحسّية بتأكيد الحكم قيمة يتعلق بموضوعات تحليلاتهم. كما أنه لا يعني القول إنه ليس ملائماً ومرغوباً أن يسعى الباحثون إلى فصل المكوِّنات الوصفية لخطابهم عن مكوِّناته المعيارية، كما طلب فيبر. لكنه يعني القول إنه في مرحلة أو أخرى، لا يستطيع الباحثون أن يتخلّوا عن مسؤوليتهم الفكرية في الإعلان للقارئ عن علاقة الأشياء التجريبية الحسّية الخاصة ببحوثهم بالقيم التشكيلية والتقييمات التي دفعتهم لاختيار تلك المكوِّنات، وتقديم شرح عن كيفية تناول تلك القيم التشكيلية والتقييمات مسائل القيمة ذات الصلة بالأشياء نفسها.

في هذا المفصل تظهر مجموعة جديدة من المسائل. فإذا قُبِلَ بأن الحرية - القيمية ليست بخيار في سوسيولوجيا الفنون، فإن صعوبات جديدة سوف تظهر. فمن المسلَّم به أن التحليل السوسيولوجي يتطلَّب ارتباطاً نقدياً بالقيم، فعلى الباحثين أن ينكبّوا على درس مسألة ما هي هذه القيم، وقيم من هي. فإذا عبَّر المتفرجون على الفن عن تقديرهم للأعمال الفنية بمدحها بالقول إنها «جيدة» (أو عدم تقديرهم للأعمال الفنية بنقدها والقول إنها «ردئية»)، فإن على الباحثين أن يسألوا: من هم هؤلاء المتفرجون، وهل تعبّر أحكامهم عن كل إنسان؟ وهل يجب أن تُرى القيم الفنية

رؤية واحدة عند كل البشر وفي كل الأزمنة، أو عند مجموعات معيّنة من البشر وفي أوقات معينة في التاريخ؟ وهل يجب اعتبار القيمة الفنية موضوعية وشاملة؟ وهل يمكن الحديث عن فن «عظيم»؟ وإذا صحَّ ذلك، فماذا تعني مثل تلك «العظمة»؟ وماذا يمكن القول عن الأصوات للعاملين الاجتماعيين العديمي القوة في التاريخ والذين لم يتمتّعوا تقليدياً بطلب تعريفات لمثل تلك «العظمة»، مثل أصوات الطبقات الاجتماعية الثانوية، والنساء والشعوب اللاغربية؟

إن تعقيد هذه المسائل يجعل ما عمله سوسيولوجيون كثيرون مفهوماً عندما سعوا إلى خزن مسائل القيمة الفنية في «صندوق أسود» استراتيجي. غير أن التحدّي بقي وهو يتمثَّل في الانكباب على هذه المسائل. وفيما يأتي سوف نتابع أولاً، وضع عددٍ من الاعتراضات على المفاهيم التقليدية الليبرالية - الإنسانية الخاصة بالعظمة الخالدة في الفن. وبعد ذلك، نعرض الحجج الرئيسية الخاصة بالقيمة في الفن وتقدّمها من ثلاث وجهات نظر نقدية سياسية، هي: النقد الاشتراكي (Socialist Criticism)، والنقد النسوي (Feminist Criticism) ونقد مابعد - الاستعمار (Post-Colonial Criticism).

الثقافة الفنيّة الإنسانيّة الليبراليّة

مفاهيم القيمة الفنية «الإنسانية - الليبرالية» (Liberal-Humanistic) ترتبط بنظرة الشخصيات المؤسسة في تاريخ الفن بدءاً من أوائل القرن العشرين. فهي ترتبط بباحثي الفن الألمان الذين أشرنا إليهم في الفصل الأول، أعني: هينريتش فولفلين وآبي

فاربورغ وإروين بانوفسكي وألويس رييغل وآخرين. كما أنها ترتبط بشخصيات مؤسسة شبيهة في علم النقد الأدبي الإنجليزي، شملت ف. ر. ليفيس (F. R. Levis) وإ. إ. ريتشاردز (I. E. Richards) والناقد الفكتوري ماثيو أرنولد (Matthew Arnold) الذي امتدح «الثقافة» بقوله إنها «أفضل ما حصل من فكر وأفضل ما قيل في العالم»، وذلك في كرّاسته المؤثرة في عام 1869، وهي: الثقافة والفوضى (Culture and Anarchy).

وقد اتَّخذ المؤلفون جميعهم - خاصة الباحثون الألمان - نظرةً للحياة متجذّرة في القيم اليونانية الكلاسيكية، والحضارات الرومانية وعصر التنوير الأوروبي. واعتبروا تاريخ الفن مشكّلاً جزءاً لا يتجزّأ من التربية والتهذيب الروحي (Bildung) الخاصين بالمتخرِّج من الجامعة، وبروح المذهب الإنساني لعصر النهضة. فأشاروا إلى شخصيات من عصر النهضة مثل ديوريه (Dürer)، مايكلانجلو (Michelangelo)، ليوناردو (Leonardo) ألبرتي (Alberti) كنماذج «للرجال العالميين» العميقين في الفنون والعلوم. وأشهر بيان عن وجهة النظر العالمية هذه نلقاه في كتاب جاكوب برخارت (Jacob Burckhardt): **حضارة عصر النهضة في إيطاليا** (*Civilisation of the Renaissance in Italy*) (1860)، الذي تحدَّث عن العبقرية الخلّاقة للشعب الإيطالي في عصر اعترف بالبحث الحرّ وبالتعبير الشخصي الحرّ للفرد. وردّد بانوفسكي نظرة برخارت العالمية في تعريفه للمذهب الإنساني بقوله: «إنه ليس حركة بمقدار ما هو موقف يمكن تعريفه بأنه الاعتقاد بكرامة الإنسان المشيّدة على تأكيد القيم الإنسانية (العقلانية والحرية) والقبول

بالحدود الإنسانية المعصومية (Fallibility) والهشاشة (Frailty): ومن هاتين المسلَّمتين تنتج - المسؤولية (Responsibility) والتسامح (Tolerance) (Panofsky 1955: 24). وقد أدّت ظواهر الإيمان الراسخ هذه بباحثين فنيين إنسانيين كثيرين إلى وصف أعمال فنية وأدبية معيّنة بأنها «تحف» أبدعها فنانون «عباقرة» تحدثوا عن قيم الإنسانية، الشاملة. وقد يكون المثل المقروء أكثر من سواه وعلى نطاق واسع والخاص بالبحث الفني الإنساني هو كتاب إرنست غومبريتش: **قصة الفن** (*The Story of Art*) الذي نشر لأول مرة في عام 1950.

ويمكننا بنظرة كلية وباحتمال حذف بعض الفروقات بين الباحثين الأفراد أن نعدِّد أربع مجموعات رئيسية من المشكلات على الأقل، الخاصة بمفاهيم القيمة في الفن، والإنسانية - الليبرالية.

أولاً، يجنح البحث الإنساني لأن يكون انتقائياً بدرجةٍ عالية في فرضياته الخاصة بأي أنواع من الأشياء الثقافية التي تحتوي على قيمة، ويجنح إلى شرح هذه الانتقائية بطريقة شفّافة. وهو يفضِّل الأشياء الثقافية التي تتألّف من أعمال الرجال، ومن الخلفية الأوروبية البيضاء غالباً، ومن الطبقات الاجتماعية ذات الامتيازات غالباً، وعادة ما تكون الأشياء أعمالاً من الفن «الجميل» أو «العالي» المملوك ذاتياً أو يكون محفوظاً في وسط مادي محدَّد، لا ممارسات شعبية أو طرق حياة.

ثانياً، يفكر البحث الإنساني بشكل ثابت بقوائم أسماء معيارية استثنائية تتعلق بالتأثير والتحدّر السلالي الأسلوبي. فالقائمة تتَّخذ

صورةَ خطٍّ سطحي أو سهم من التطوّر الزمني يمثِّله أفراد يشبهون المنارات. ويمكننا أن نفكّر بقائمة الأسماء المعيارية الإيطالية الخاصة برسّامي عصر النهضة التي قصَّها علينا جيورجيو فاساري (Giorgio Vasari) في كتابه: **حياة الفنانين** (*Lives of the Artists*) (1550) وقد مرّ من جيوتو (Giotto) إلى ماساكيو (Masaccio) إلى بوتيسيلي (Botticelli) صعوداً إلى أسياد عصر النهضة الكبار مثل ليوناردو، مايكلانجلو، ورفاييل. وبمثل ذلك، يمكننا أن نفكر بقائمة أسماء معيارية لروائيين إنجليز من القرن التاسع عشر احتفى بهم ف. ر. ليفيس في كتابه: **التقليد العظيم** (*The Great Tradition*) (1948) الذي ينطلق من جاين أوستن (Jane Austen) إلى جورج إليوت (George Eliot)، هنري جايمس (Henry James) وجوزف كونراد (Joseph Conrad). وأصل مفهوم قائمة الأسماء المعيارية في **الكتاب المقدَّس** ديني، وهو مشتق من كلمة «قاعدة» أو «معيار» (kanon). وقد وظِّفت أصلاً للدلالة على كتب **الكتاب المقدَّس** المشروعة وغير المشكوك في صحتها، وبعد ذلك، وظِّفت للدلالة على تعيين القدّيسين من قِبَل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، كما في تعبير «تعيين» القديسين. لذا، تحمل فكرة قائمة أسماء معيارية في تاريخ الأدب والفن فكرة سلسلة مقدَّسة، قائمة على تتابع «الآباء المؤسسين»، موكب مقدَّس من قدّيسي الفن عبر التاريخ. إنها إنشاء فكري واستثنائي، وأبوي.

ثالثاً، يمنهج البحث الإنساني موضوعاته بشكل رئيسي من وجهة نظر التقييم الجمالي الصوري على حساب النواحي الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية للبيئة. فهو يجنح إلى تفضيل

أسئلة من مثل الأنواع الآتية: كيف أسهم تلوين رفاييل لوجه العذراء (Virgin) في مظهر براءتها؟ أو كيف أنعشت استعارة شيكسبير ليوم الصيف لغة المعازلة في القصيدة رقم 18؟ أو، كيف عزَّز استعمال بابلو بيكاسو (Pablo Picasso) للخطّ مظهر الضخامة في رسومه التقليدية الجديدة؟ فإذا طرحت أسئلة تتعلق بالبيئة الاجتماعية - الاقتصادية أو السياسية، فهو يجنح إلى اعتبار هذه مجرّد أسئلة ثانوية مساعدة ليس إلّا. فهو يجنح إلى اعتبار التقييم الصوري مهمّة النقد الرئيسية والحقيقية، وكل زوايا التحليل الأخرى هي خارجية أو لا تلائم إلّا علوماً أخرى. مع أنه غالباً ما يهتم بعناصر من وجهة نظر الصفات الجمالية الصورية للتصميم، لا من منظور بيئتها التكنولوجية الخاصة بالإنتاج والوظيفة الاجتماعية. لذا، فإن مفهومه للعلاقات المادية الخاصة بالثقافة لا يجنح لأن يكون ناشئاً ومطوَّراً على نحوٍ سوسيولوجي تحديداً.

رابعاً، يجنح البحث الإنساني إلى عدم النظر في الطرق التي ترتبط بها القيمة الممتازة التي يمنحها لبعض الأشياء الثقافية بأحوال السلطة والهيمنة في المجتمع. فهو يجنح إلى عدم اعتبار الطرق التي يمكن بها منازعة هذه القيمة الممتازة من قِبَل مجموعات معينة في المجتمع، أو إعادة تأويلها وإعادة جمعها من قِبَل هذه المجموعات مع معانٍ ثقافية مختلفة في ممارسات مختلفة خاصة بالتلقّي والانتحال. فهو يجنح إلى اعتبار المعنى والقيمة الموجودين في الأشياء الثقافية ثابتين فلا يتبدلان عند المجموعات المختلفة في المجتمع. لذا، فإنه يجنح إلى إغفال أو التقليل من قيمة النواحي التي بها تعتمد الأشياء الثقافية الممتازة على علاقات

السيطرة والمخالفة في المجتمع. فهو يفترض أن الأعمال الفنية ذات وضوح ذاتي وأبدي بغض النظر عن التغيرات الماضية وجميع التغيرات المستقبلية الممكنة في البنية الاجتماعية. وهو يركِّز على الأشكال الثقافية بشكل استثنائي من منظور وجودها كأعمال قائمة بذاتها، لا من منظور استهلاكها من قِبَل متفرجين أو مستمعين اجتماعيين أو من منظور إسهام هؤلاء في إنشاء معناها وأهميتها.

تلكم أربع مجموعات من الاعتراضات على التفكّر الإنساني تلخّص الكثير من حجج كتّاب حديثيين ماديين - ثقافيين تتعلق بالإنشاءات الاجتماعية والسياسية للقيمة الجمالية. وسوف نعيد تقييم هذه الاعتراضات في نهاية هذا الفصل، وذلك في تقييمنا لمدى وحدود الإجماع في التقييم الجمالية. غير أننا الآن سنتحول إلى النظر في الطرق التي تتطوّر بها تلك الاعتراضات خاصة من قِبَل نقّاد الفن الاجتماعيين في ستينات القرن الماضي وسبعيناته، مركزين بشكل خاص على أعمال المؤلّفين البريطانيين جون بيرغر وجانيت وولف (Janet Wolff).

النقد الاشتراكي

كتاب جون بيرغر: **طرق الرؤية** (*Ways of Seeing*) (1972) المؤثِّر والمعتمد أصلاً على مسلسل تلفزيوني خاص بـ BBC جرى تصوّره بروح نقدية جدلية عنيفة للمؤسسة الثقافية. يبدأ بيرغر ببعض التعليقات على مجموعتين من صور أشخاص من المحسنين العامين، رسمهما الرسّام الهولندي فرانز هولز (Frans Hals) في القرن السابع عشر. وهنا يهاجم بيرغر ميول الباحثين

الإنسانيين المعمّية والمتلفزة، الذين يفسّرون تفسيراً خاطئاً النوايا السياسية وأحوال الفقر المادية الحقيقية الخاصة بالفنان. ويناقش بيرغر قائلاً، إنه من الضلال بمكان الكلام عن «الخصائص الحيّة» (Vivid Characterisation) لهولز أو عن «نظرته الوثيقة لقوى الحياة الحيوية» أو عن «دمجه المتناسق» للألوان. فبدلاً من ذلك، يقول بيرغر، إن هولز قد جعل الجالسين عن عمد في وضعٍ منافق لا يمثّل الواقع، كتعبير عن ضعفه ووضعه الفقير في المجتمع. ويقول بيرغر إنه، مع نشوء الرسم الزيتي في القرن السابع عشر خاصة على شكل أعمال صغيرة الحجم يمكن بسهولة نقلها، وخاصة بأنواع مختلفة مثل المنظر الطبيعي داخل المنزل، والحياة الهادئة وصور الأشخاص. وقد برهن الرسم التشكيلي على وجود تأثيرات متزايدة للرأسمالية في العلاقات الاجتماعية. ويقول بيرغر إن تلك كانت الحالة في مراكز التجارة مثل أمستردام (Amesterdam) ولندن. ويقول بيرغر، إن الرسم الزيتي مكَّن بعض الفنانين من أن يرسموا بمفردات حسّية وتفصيلية دقيقة ما رغب جامعو الفن أن يملكوا ويروا كمجموعة من الممتلكات.

يقول بيرغر أيضاً مدافعاً عن هذا الموقف، ومن خلال مناقشة لوحة منظر طبيعي رسمها غينزبورو (Gainsborough)، في عام 1750، وهي تصوِّر مالكاً لأرضٍ مع زوجته واقفين في المقدّمة، وهما: السيد والسيدة أندروز (Mr. and Mrs. Andrews). ويقول بيرغر إن لوحة غينزبورو لا يمكن فهمها بمفردات فكرة عن «إنسان في انسجام مع الطبيعة». فهي لا تُفهم إلّا بوصفها صورة عن كبرياء عضو من أعضاء الطبقات الإنجليزية الحاكمة والمالكة في القرن

الثامن عشر. ويقول بيرغر إن البحث الإنساني يتجاهل هذه المسائل عبر تبجيل فرادة «الرسوم الكبرى» الأصلية بمفردات دينية مزيَّفة. فالبحث الإنساني يلغز ويخفي الوقائع الاجتماعية - التاريخية في محاولةٍ لإضفاء المشروعية على إرثٍ من السيطرة والتبعيّة. فهو يبرز مصالح وهُويّات الأقليّات النخبوية باسم ماضٍ ثقافي قومي زائف وكاذب. ويعلن بيرغر: «وفي النهاية، لقد ألغز فن الماضي لأن أقلية ذات امتيازات تكافح لاختراع تاريخ يمكن أن يبرز دور الطبقات الحاكمة، ومثل هذا التسويغ لم يعد له معنى في اللغة الحديثة». لذلك علينا أن نختار «بين منهجية كليّة للفن تحاول أن تربطه بكل ناحية من نواحي الخبرة ومنهجية سرّية لقلّة من الخبراء المتخصصين الذين هم كتّاب الحنين إلى طبقةٍ حاكمةٍ في أفول» (1972: 11, 32).

وبنفس الروح عملت جانيت وولف (1981) للبرهان على أن الأعمال الفنية لا تنشأ من وحيٍ إلهي مرسل لأفراد ذوي عبقرية فطرية ملازمة. وناقشت وولف لتقول، إن مفهوم «الإبداع» (Creativity) يجب استبداله بمفهوم «الإنتاج» (Production)، وأيضاً يجب عدم اعتبار العمل الفني مختلفاً جوهرياً عن أنواع العمل الأخرى. وحدّدت وولف عوامل عدة للتحليل، هي: علاقات بالتكتولوجيات وأوساط خاصة بالإنتاج، وأنظمة الإنتاج الاجتماعية، وتشمل دعمَ الموظّفين وتدريب وتدريس الفنانين، ومصادر الرعاية والأسواق والمؤسسات الكفيلة الضامنة. واقترحت وولف أن التحليل الاجتماعي يتطلَّب التركيز، **أولاً**، على الوقائع التجريبية الحسّية الخاصة بالعلاقات بين البنية الاجتماعية - الاقتصادية والقوة الفنية، وبعهد ذلك على حساب المقدار الذي توفِّره هذه العلاقات

لأسس اعتبار الأعمال الفنية ممثّلةً لـ «أيديولوجيا». والقول إن عملًا فنياً يمثِّل أيديولوجيا هو القولَ، إن المصالح الاجتماعية التي تحكم رعايته واستقباله بالتالي تشكل محتويات تعبيره، وهي مصالح الطبقات المسيطرة في المجتمع. ومهما يكن من أمر، فإن وولف نصحت ضد الأخذ بالنظريات الأيديولوجية الاختزالية في الفن. فيجب النظر إلى العناصر الأيديولوجية في العمل الفني بأنها «تتوسّطها قواعد وأعراف جمالية تمَّ إنشاؤه بها»، ويجب أن لا تعتبر بأنها «وببساطة موجودة في الفن، لا لأنه يتوسّطه عدد من العمليات الاجتماعية المعقَّدة فحسب، وإنما أيضاً لأنه يتحوَّل بأنماط التمثيل التي فيها حصل إنتاجه». غير أنها تؤكد أن أفكار الإبداع الفني الإنسانية - الليبرالية ليست باعتراضات صحيحة على مفهوم الأيديولوجيا في الفن. «فما دام الناس، وبمن فيهم الفنانون، في أوضاع اجتماعية وتاريخية وكانوا أعضاء في مجموعات اجتماعية معيّنة، فسيكون فكرهم بما في ذلك أفكارهم الفنية أيديولوجية». فتحليل الأيديولوجيا في الفن جوهري، ما دام لا يغفل بشكل فجّ وغير مصقول تعقيدات مجموعات معيّنة وأفراد معينين» وغالباً ما تكون الأوضاع متناقضة داخلهم.

وإن إسهام وولف في معظمه هو تجنُّب ما اعتبره كثير من المفسّرين والمعلّقين صعوبةً في عمل جون بيرغر. وهذه الظاهرة، بمعنى من المعاني نموذجية عند بعض مؤرخي الفن الماركسيين في منتصف القرن، وعندما يعتمد بيرغر على منهجية اجتماعية - نقدية للفن يظلّ مسلِّماً بعظمة قائمة من الفنانين. فبيرغر لم يبيّن كيف يمكن للأفكار الاشتراكية التي قدّمها أن توحي بإنشاءات

مختلفة لقوائم تشتمل على فاعلين ليسوا بالضرورة من البيض الأوروبيين. فبيرغر يضع نفسه في وضع متناقض عندما يؤكد أن الأعمال الفنية جميعها تتكيَّف بالمصالح السياسية للسلطة، وأن بعض الفنانين المنتقين، مثل هولز ورمبرانت (Rembrandt)، يرتفع فوق ذلك التكييف ويحقّق العظمة. ومن ناحية أخرى إن وولف عموماً أنتج محاولةً أفضل في جمعه ما بين التحليل المادي مع التقييم الجمالي وتمييزه بينهما. وفي كتاب لاحق (1993)، يقدّم وولف نصيحة ضدّ المقاربات الماركسية العقيدية التي تحاول أن تظهر أوضاعاً معيارية معينة تتعلق بالقيمة الجمالية والقيمة السياسية على شكل تحليل اجتماعي - اقتصادي حيادي. وناقش وولف قائلاً، إن القيمة الجمالية يظلّ لها درجة من الخصوصية بالنسبة إلى القيمة السياسية ويجب أن لا تدمج بها. وفي حين عمد بعض المؤلفين الإنسانيين إلى استخلاص نتائج رجعية من تلك الخصوصية - غير مشاهدٍ أي علاقة للحجج السوسيولوجية باستثناء كونها غزو «تصويب سياسي» - فإن المقاربات الماركسية تحكم حكماً قَبْلياً على الأعمال الفنية طبقاً لمخطط تاريخ سياسي محدَّد من قبل. مثل هذه المقاربات تردّ التقييم الجمالي إلى فلسفة للتاريخ حتمية قائمة على «علم أيديولوجيا» مزعوم - مثل عمل الماركسي البنيوي الفرنسي لويس ألتوسير (Louis Althusser).

المشاكل التي حدّدها وولف في هذه الملاحظات هي مشاكل معقدة وسوف نعود إليها في الفصول اللاحقة، وفي نهاية هذا الفصل أيضاً. أما الآن فسوف نعود إلى الوِجهة الثانية من الاعتراضات على الهبة الإنسانية: وهي النقد النسوي.

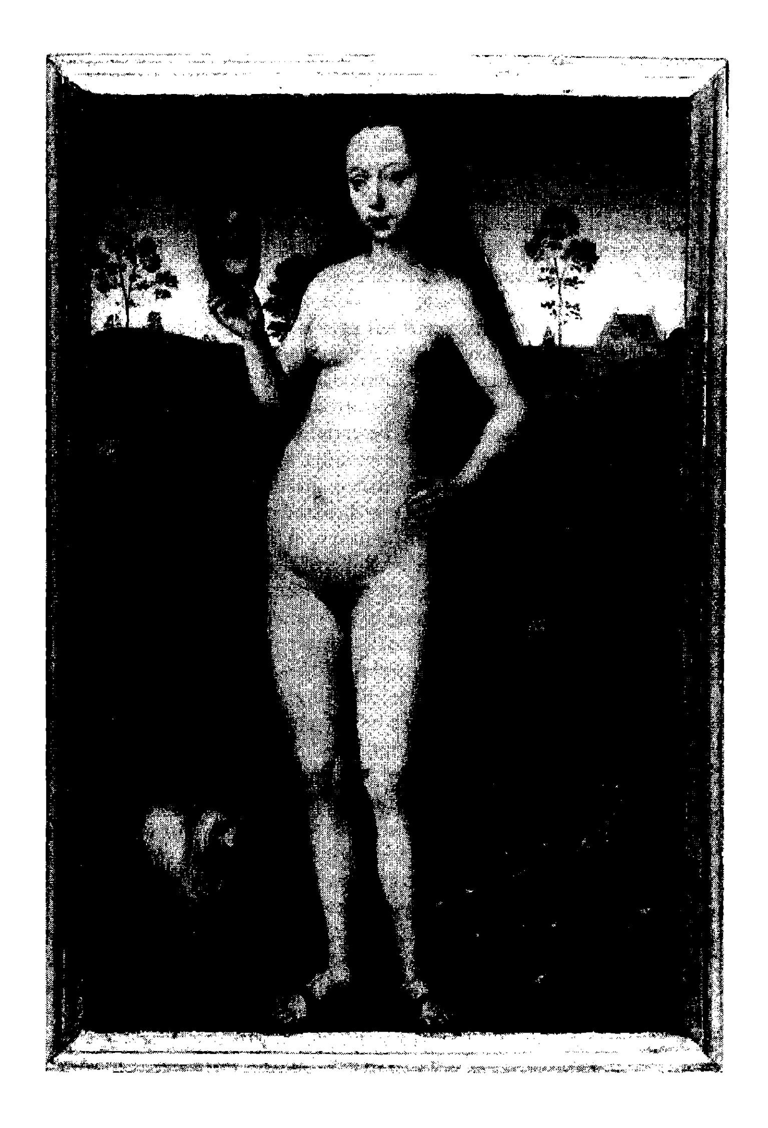
النقد النسوي

مثَّلت النقد النسوي في تاريخ الفن مجموعة واسعة من الناقدات، ومن أبرزهن تشادوِكْ (Chadwick, 1990)، ونوشلين (Nochlin, 1989)، وبولوك (Pollock, 1988-1999) وج. روز (J. Rose, 1986)، وملفي (Mulvey, 1989) وأخريات كثيرات. ويمكننا القول بوجود زاويتين للنظر منهما قد نظرت الناقدات النسائيات في اشتغال وانشغال النساء بالفن، هما: من زاوية المظهر السلبي للنساء بوصفهن موضوعات تمثيل من قبل الفنانين الذكور، ومن زاوية دور النساء كمنتجات للفن ناشطات. وسننظر في هاتين الناحيتين على التوالي.

حتى القرن العشرين ظهرت النساء في تاريخ الفن في دور موضوعات الفن السلبية أكثر من دور المنتجات الناشطات للفن، وهذا على الأقل على أساس الافتراض بوجود تعريف للـ «فن» محدود بأنواع مشهورة مثل الرسم، والتصوير، والرسم التاريخي والرسم الأسطوري. وفي مقدار واسع من التمثيل عُرِّف تقليدياً بأنه «فن»، نجد أن النساء قلّما ظهرن في الفن إلّا كموضوعات لنظرة الذكر، وكموضوعات مشهد للفرجة وكشيء غريب، أو كرموز لثروة الذكر المادية ومرتبته الاجتماعية. فخطابات المذهب الإنساني عن الكرامة الأبدية للأنثى العارية، وللـ «مظهر الحسن» الأنثوي و«جماله» تجاهلت الطرق التي تمكَّن بها الرجال تاريخياً من تعريف أنفسهم بالنسبة إلى الأشياء التي تقع خارجهم، والتي عليها يمارسون السلطة، بينما لم تتمكن النساء في أوضاعهن المنزلية التقليدية من تعريف أنفسهن إلّا بمظهرهنّ وسلوكهن. هذه الظروف توضح سبب

كون صور فنية تقليدية لا حصر لها صوَّرت النساء بطرق تركِّز على حضورهن المرئي، ونادراً ما تنظر في أعمالهن أو أفكارهن باعتبارهن فاعلات عقليات مستقلات. وغالباً ما تُصوِّر تلك الصور النساء بطرق تركِّز على ما هو إباحي، وفي ذات الوقت تثير أفكاراً افتراضية تتعلق بالفضيلة والرذيلة، والعفّة والتواضع، والخطيئة والرغبة - وبشكل رئيسي، في تمثيل قصة آدم وحوّاء. ومن بين الأكثر نموذجيّة هناك تلك التي تدور حول قصص أو إشعارات تتعلّق بالزهو حيث ترسم النساء ينظرن إلى أنفسهن في المرايا وهن يكشفن عن وجوههن وأجسادهن لإعلانات المتفرجين الذكور (انظر المثل التوضيحي 2).

ومنذ نحو القرن التاسع عشر، صار بالإمكان الكلام على تغيّرات معينة في تلك العلاقات الأبوية. وفي القرن التاسع عشر رسم رسّامون ذكور واقعيون وانطباعيون، مثل كوربيه، ومانيه (Manet) ورينوار (Renoir) صوراً عن النساء والرجال في المجتمع استكشفت قواعد عرفية من السلوك بين الجنسين. وإحدى الأمثلة عن تلك الصور والأكثر درساً من سواها كانت لوحة أولمبيا (Olympia) لمانيه (لعام 1864)، وهي لوحة تمثِّل بغيّاً في وضع يذكِّر، وبشكل لافت ومدهش بأشكال التمثيل التقليدية للإلهة فينوس. فالمرأة المضطجعة كان لها أسلوب متحدٍّ ينفِّر المشاهد الذَّكر المحبّ للاستطلاع، ويضائل الكلام على الفضيلة والجمال الأنثويين بربط الألوهية بما هو دنيوي ومقيت. كما ناقشت الكثيرات من الناقدات النسويات قائلات، إنه حتى داخل بيئات النظام الاجتماعي التقليدي يمكن أن تكون النساء والرجال غامضين بطرق يمكن أن تدمِّر، من دون وعي أو دون قصد، النماذج النمطية الجنسية السائدة.



2. Hans Memling, Vanity, c. 1485.
متحف الفنون الجميلة، ستراسبورغ.

وبعض الكاتبات النسويات وظَّفن توظيفاً معدَّلاً الفكرة التحليلية - النفسية عند جاك لاكان (Jacques Lacan) المفيدة أن النساء هن جنس «الآخر» و«الغياب» الذي يعود إلى الظهور في المخيَّلة الاجتماعية كمحلّ وفرة الأعراض المفرط ولا يمكن السيطرة عليه وهو يدمِّر المقولات الثابتة للهُويّة. وبهذا المعنى، عملت الكثيرات من الناقدات النسويات على تحليل البرامج والمخططات التمثيلية للجنس عبر تبيان كيف تحوّل هذه البرامج والمخططات الاجتماعية الخاصة بالسيطرة والمراقبة إلى رموز، وهي في ذات الوقت ليست معصومة عن الخطأ والتناقض. وإحدى المسائل التي تمثِّل ذلك نجدها في انشغال الفنانين الذكور بالذكورية، والشجاعة والرجولة في اتجاه إلى الدخول في عاطفةٍ هوميرية (Homer) - وقد اشتهرت أكثر ما اشتهرت في النحت وفي التصوير على الجدران عند مايكلانجلو.

وبالتحوّل الآن إلى نواحي النساء بوصفهنَّ منتجات فاعلات في المجال الفني، نجد أن الكثيرات من الناقدات من النساء توجهنّ إلى مسألة سبب ظهور عددٍ قليل من «الفنانات العظيمات» في تاريخ الفن (Nochlin, 1989). وقد رأت الناقدات النسويات أنماطاً متعدّدة من الإجابة على هذا السؤال، فقيل: هناك إجابات اعتمدت بدرجة أولى على أسباب تتعلّق بإبعاد النساء التاريخي عن الوصول إلى فضاءات عوالم الفن الصوري، وثانياً، على إنشاءات «العظمة».

وتشتمل الأسباب التي اقتضت الاستبعاد التاريخي للنساء عن عوالم الفن الصوري على حصر النساء في الأدوار المنزلية

عند جميع الطبقات الاجتماعية، وتقييدهن بالعمل اليدوي وبتربية الأطفال في الطبقات الدنيا، وفي أعمال التسلية في الطبقات العليا، ثم افتقارهن إلى الوصول إلى التعليم والتدريب، باستثناء نشاطات معيّنة موصوفة مثل اللعب على البيانو، أو التطريز أو شرح الكتب، وكذلك الافتقار إلى المال الأساسي المطلوب لشراء المواد، ولفضاء شخصي مثل استوديو. وعلاوة على ذلك، كان هناك محرَّمات مسؤولة عن استبعاد النساء من الصفوف الخاصة بالرسم في الأكاديميات ومن النوادي الأدبية والفنية والشبكات الفكرية، بالإضافة إلى التوقّعات الاجتماعية الخاصة بالتواضع، والفضيلة والخدمة. وقد عملت هذه المحرّمات على حساب فرصٍ لتطوّر فكري خلاّق مستقل، باستثناء ما كان بشكل نشاطات اعترافية خاصة مثل تدوين اليوميات وكتابة الرسائل.

ومن المعروف أنه، حتى أواخر القرن التاسع عشر، تمكّن عددٌ قليلٌ جداً من الكاتبات من تأمين عقود نشر إلاّ إذا تبنّين أسماء مستعارة لذكور. أما بالنسبة إلى الرسّامات فجميعهن تقريباً قبل القرن التاسع عشر، كنَّ بناتاً لرسامين معروفين، أو كنَّ برعاية وثيقة من فنّان ذكر معروف. ولم يُعرف إلّا القليل جداً من النساء، قدر على أن تكون أسماؤه مستقلّة عن شكل ما من أشكال الموافقة الأبوية. ففي القرن السادس عشر الميلادي برزت في إيطاليا مارييتا روبستي (Marietta Robusti) بدعم من والدها تنتوريتو (Tintoretto) وفي القرن السابع عشر الميلادي برزت في هولندا جودث ليستر (Judith Leyster) بدعم من معلّمها فرانز هولز وفي هاتين الحالتين، نسبت لوحات المرأتين تكراراً بشكل خاطئ إلى معلميهما الذكرين. ومثل

ذلك حصل مع رسامتين في القرن الثامن عشر، هما كونستانس شاربنتييه (Constance Charpentier) وأديليد لابيّ - جيارد (Adélaïde Labille-Guiard) اللتان كانتا تلميذتين لجاك - لويس دافيد. مثل هذه النسبة الخاطئة تدلّ على انحياز بنيوي عميق في الطريق الذي سُجِّل فيه تقليدياً اشتغال النساء في الفن. فقد كانت النساء الفنانات يوصفن تقليدياً، بأنهن «في مدرسة كذا»، و«بأسلوب كذا» أو «بتأثير كذا» فنان ذكرٍ مهم.

ويجدر أن نذكر أن النساء الفنانات كنّ أيضاً خاضعات لقيود اجتماعية قاسية تختصّ بأشكال وبمحتويات الأعمال المسموح لهن بممارستها. فلم يكن يسمح للنساء بالعمل في مشاريع أكبر من لوحات صغيرة زيتية أو مائية. وكُنَّ مستبعدات عن المهمات ذات الشهرة مثل الرسم على الجدران، والنحت أو رسم لوحات كنسية، وكانت عزيمتهن تُثبَّط بقوة لكي لا تنتج صوراً لا تثبت فضائلهن «الأنثوية»، فضائل التواضع والكدّ والهدوء أو رباطة الجأش. ومع أن بعض النساء تمكَّن من التملّص من هذه المعايير والسِّمات التشخيصية بطرق ماهرة، فإن أكثرية الرسامات النسويات كانت مقيدة اجتماعياً برسم النساء في أوضاع ووظائف مقبولة من الرجال: مثلاً، داخل المنازل حيث تبدو النساء منشغلات بالحبْك وبالأعمال المنزلية، أو باستقبال الضيوف، أو الصلاة، أو كتابة الرسائل وقراءتها، أو تُغازل لهدف الزواج.

هذه الاعتبارات أدّت بالناقدات الأنثويات إلى تحدّي مفاهيم تاريخ الفن التقليدي، على مستوى تصوّرات ومقولات الفن وعلى مستوى الشروط الاجتماعية - الاقتصادية والبيئات المؤسَّسية للإنتاج.

فبيَّنَ كيف تُحدَّد قواعد الفن وتقاليده نفسها بالبُنى الأبوية للسلطة المؤسَّسية. فأبرزن كيف تتأثر طرق إصدار القرارات الخاصة بانتقاء الأعمال من قِبَل الفنانين الذكور لتمثَّل في صالات العرض وبعد ذلك لغاية إعادة الإنتاج والنقاش في بينات وكتب أكاديمية وبرامج تعليمية، وبتعيينات الذكور، ونواديهم وشبكات كبارهن في البُنى الإدارية لمؤسسات الفنون ومكاتب الدولة. وبيَّن أن تبعيّة النساء في التقييم الثقافي التاريخي تبعت النموذج ذاته الخاص بتبعيّة النساء في بُنى المجتمع السياسية، والقانونية والاقتصادية. ولتحدّي هذه التبعيّة سعت الناقدات الأنثويات إلى إنشاء مفاهيم ومقولات بديلة خاصة بالتحليل وقادرة على إبراز مجموعة واسعة من النساء المبدعات المجهولات الأسماء. ولم تقتصر المجموعة على الرسّامات بالزيت، وإنما شملت أيضاً شارحات مخطوطات، ومزيّنات، وطابعات، ومطرِّزات، وصانعات سجادات مزدانة بالألوان، وصانعات ثياب، وأربطة وأشركة زيتية، والكثير من النساء اللواتي انشغلن في حِرف وفي أعمال البساتين والجنائن، ومجهّزات وصممات أنواع مختلفة. وقد اشتمل هذا على رفض تشويه السمعة الذي رمت إليه صفات ألصقت تقليدياً بالأنوثة، مثل «تزينية» (Decorative) والرسوم «المصغَّرة» (Miniature) وتصريفات لغوية جنسية أخرى. وقالت الناقدات الأنثويات، إنه بدلاً من قبول صف ثابت من الفنانين الذكور ولصق قائمة عليه من أسماء إضافية لنساء «ممتازات»، على تاريخ الفن أن يراجع مراجعةً حقيقية المفردات اللغوية التي بها نُفِّذ التحليل والتقييم. فقد أبرزن الحقيقة التاريخية، حقيقة نقص الفرص للفنانات الأنثويات، وأيضاً وجَّهن الانتباه إلى الأبعاد المسدودة أمام قوة النساء المبدعة في ميدان إنتاج الثقافة – وراء المفاهيم التقليدية الخاصة بحدود «الفن».

منهجية مراجعة شبيهة حدثت في النقد مابعد - الاستعماري، وإليه نتحوَّل الآن.

النقد مابعد الاستعماري

بالانكباب على مسائل الإثنية إلى جانب مسائل الطبقة والجنس، أدخل النقد الفني مابعد الاستعماري بعداً إضافياً هو بعد التفكير في نقد المذهب الإنساني الليبرالي. فقد انطلق النقد مابعد الاستعماري من مقدِّمات شبيهة إلى دراسات أنثروبولوجية للفن، أعني: هو أبرز العلاقة المحدودة لأفكار الجمال وعلم الجمال الغربي بالمجتمعات الأصلية الأهلية. على كل حال، هو لا يقيِّد نفسه بالحيادية - القيمية العلمية. فهو يفحص أشكال الخطاب الغربي من ناحية نظرتها العالمية ذات المركز الإثني للثقافات الأخرى، ومن ناحية علاقتها بالسلطة الاستعمارية على هذه الثقافات. فمثل النقد الأنثوي، استهدف النقد مابعد الاستعماري أن يكون نقداً للبُنى الاستثنائية الإقصائية الخاصة بالقيم الثقافية. ونحن يمكننا أن ندرسه من زاوية الثقافات المستعْمَرة بوصفها موضوعات لظواهر تمثيل غربية، ومن زاوية الثقافات المستعْمَرة بوصفها قوى في حدّ ذاتها.

فمن الزاوية الأولى، نجد أن نقّاداً كثيرين ما بعد استعماريين علّقوا على أشكال المنطق المرئي الرامي إلى تعمية وتشويش الثقافات «الأخرى»، «الأهلية»، و«البدائية» و«الشرقية»، في الفن الغربي. فقد أبرزت الطريقة التي تُصوِّر رموز «الإنسان» الغربية عموماً، بشكل ثابت القوقازيين البيض ممنوحين مجموعة من

صفات القوة، والشجاعة، والعقل، والبراعة والإبداع مقابل «وحشية» «الأعراق السوداء». فالرسوم المسيحية، والتاريخية والأسطورية لمناظر من **الكتاب المقدَّس** ترسم المسيح وأنبياء العهد القديم والأبطال اليونايين – الرومان رجالاً بيضاً. فالشعوب ذات البشرة الداكنة لها دور أشخاص ثانويين، ورعاة أو أعداء. ففي الشريط الواسع للرسم الفني الأوروبي، يمثِّل الشرق الطغيان مقابل التنوير، والانحطاط مقابل الحضارة، والحسّ مقابل العقل (Said, 1978). وفي بعض الحالات، تُجعل هذه الصورة رومانطيقية، كما في صور يوجين دولاكروا (Eugène Delacroix)، في أوائل القرن التاسع عشر، عن مسافرين من العرب مندفعين على ظهور الخيل، أو تُجعل الصورة عاطفية في خطابات البراءة و«المتوحش النبيل» (Hiller 1991). وفي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وفي الفن الأوروبي الحديث، نجد أن الانشغال بما هو بدائي ولاعقلاني وغريزي أوحى بإمكانيات شفاء روحي من أمراض الحداثة الأوروبية، كما في رسوم غوغان (Gauguin) لقبيلة أركادية(*) في جزر البحر الجنوبي، أو أوحى بخوف من العنف والقلق المميت، كما في لوحة بيكاسو التكعيبية: صبايا آفينيون (Les demoiselles d'Avignon) (1907) التي تصوِّر بغيّات أفريقيات كشعارات أو رموز لقوى مدينية ظلامية متنازعة (انظر المثل التوضيحي 3).

(*) أركاديا (Arcadia): منطقة جبلية في بلاد اليونان اشتهرت بأنها موئل الرعاة البسطاء القانعين بها قسم لهم. (المترجم)



3. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon, 1907.* Museum of Modern Art. New York © 2003, Digital Image the Museum of Modern Art, New York/ SCALA, Florence. © DACS/ Succession Picasso 2003.

وهناك نقّاد ما بعد استعماريين متعدِّدون استفادوا من إشارة أندريه مارلو (André Malraux) إلى الثقافة الحديثة بوصفها متحفاً خيالياً (Musée imaginaire) لتمثيل الماضي وجعله محسوساً. ولأنه كان يكتب في فرنسا في خمسينات عام 1950، فقد عنى مارلو الطرق التي بها حوَّلت المجتمعات الغربية الحديثة ممارسات الحياة، وأنظمة

الاعتقاد وبُنى رؤية العوالم التاريخية الماضية إلى موضوعات غريبة لحب الاستطلاع، وصاعقة، وفكّ ارتباط واحدها بالآخر في العلاقات المعاشة لمعناها (Malraux 1967). واستجاب المجتمع الحديث لتقاليد ماضيه و«ثقافات أخرى» بوضعها على سطح أمام تحديق المتفرج. وقد حصل هذا حرفياً في غرف العرض الزجاجية الصغيرة للمتحف، على جدران صالة العرض، وعلى صفحات البيان المصوَّر الواضح، وعلى شرفة السائح أو على المطلّ المشرف. وبطريقة مجازية أقول، حصل هذا في عقل الجامع لها والأثري المهتم بالآثار، والباحث والمسافر الاستعماري. ولتبسيط الأمر بهذه الطريقة نقول، إن مصنوعات الإنسان الماضية والخاصة بثقافات أخرى تميل لأن تصير قابلة للتبادل، مثل العناصر التأليفية الموجودة في متحف خيالنا.

لقد أكَّد النقّاد مابعد الاستعماريين على وجوب فهم الثقافات المستعْمَرة من زاوية قوتها الفنية. فدرسوا الطرق التي بها تمَّ إنتاج الفن الأهلي قبل الاستعمار والطرق التي ردّت بها الشعوب المستعمَرة على ذلك الاستعمار. فأكدوا الطرق التي بها خُصِّصت المصنوعات الدينية في الغرب المسيحي بتقدير روحي عميق، في حين لم تدرك المصنوعات الدينية من الثقافات العالمية الأخرى إلّا بعين حب الاستطلاع الأنثروبولوجي. وقد اجتذبهم نهب المزارات المقدَّسة الأفريقية القديمة، والآسيوية والأفريقية ووضعها للعرض في المتاحف الغربية، أو لسرور خصوصي في قصور الأرستقراطيين الأثرياء. وبهذا المعنى بيّنوا كيف أن الأشياء الغريبة المجلوبة والتي نُهبت من قِبَل المغامرين ونُقلت عبر البحار من قِبَل تجّار شكَّلت جزءاً لا يتجزّأ من ثقافة الآثار الغربية المعروف مبدعوها (Connoisseurship). وكان ذلك الإرث من العنف هو الذي دفع الكتّاب والفنانين مابعد الاستعماريين للتعبير عن تجارب

الشعوب المستعمَرة في أعمالهم. فسعى ممثِّلو الشعوب المستعمَرة إلى الكلام على مستوى عالمي: بعرضهم أعمالهم في صالات العرض التاريخية في الغرب ونشر كتاباتهم في الغرب أيضاً، وأن يكتبوا ويبدعوا باللغات الغربية - لغات مستعمريهم - وفي ذات الوقت تكلموا من موقع «الآخرين» و«الخارجيين» وصاغوا هُويّاتهم المهمَّشة والمجروحة. على كل حال، غالباً ما اعتبر عملهم من قِبَل الجماهير الغربية بأنه ذو فائدة خصوصية منفصلة عن الشمولية الكبرى للمجرى الرئيسي الغربي. فأعمال الفن مابعد الاستعماري تزعم بأنها ذات شمولية فكرية وجمالية. فغالباً ما يحركها الاحتجاج على إرث الظلم وتأكيد الاعتراف بوجوده. غير أنها في تأكيدها ذلك نراها تدعو إلى الانخراط بعلم الجمال والفكري على المسرح العالمي ذاته مثل ثقافات الغرب المهيمنة (Price, 1989).

السوسيولوجيا، والسياسة وعلم الجمال

لقد ناقشنا ثلاث مجموعات من النقد الفني المنخرط في السياسة التي تدور حول ثلاثة أبعاد من اللامساواة المتعلقة بالطبقة، والجنس والإثنية. والآن سوف نقدّم بعض النتائج المؤقتة حول مدى النزاع السياسي الخاص بإنشاءات القيمة الجمالية في تاريخ الفن.

لقد بدأنا هذا الفصل بالفهم السوسيولوجي للفنون يتطلَّب أكثر من تحليل دقيق وحيادي قيمياً إذا كان لا بدَّ من أن يكون بمعنى جوهري «ذي معنى كافٍ» لموضوعه. لقد ناقشنا تحقيق الكفاية في المعنى الذي يتطلَّب الانخراط في درس مسائل المحتوى العلمي والقيمة في الأعمال الفنية. وقد رأينا تعقيد المسائل التي تنشأ عندما يحصل ذلك الانخراط. فالنقّاد الاشتراكيون يفحصون القيمة الجمالية من موقع الصراع الطبقي في تاريخ الفن. والناقدات الأنثويات يكشفن عن استبعاد النساء من

المؤسسات الأبوية لتاريخ الفن. والنقّاد مابعد الاستعماريين كشفوا عن أبعاد العنف ضد الشعوب الثانوية التابعة في تاريخ الفن الغربي. هذه الأنماط الثلاثة من التدخّل تطرح أسئلة مهمة تتعلّق بمدى وبحدود الإجماع في موضوع التقييم الجمالي. فهي تطرح مسألة مقدار الاتفاق الذي يمكن التوصّل إليه حول القيمة في تاريخ الفن، إذا فُهمت القيمة من وجهات نظر متنازعة سياسياً.

ويبدو من المحتمل أن يتوصّل النقّاد الاشتراكيون، والأنثويون ومابعد الاستعماريين إلى اتفاق على الأهمية ذات التعزيز المتبادل للطبقة، والجنس والإثنية بوصفهما أبعاداً للهيمنة والسيطرة. أما المسألة الصعبة فتتمثّل في ما إذا كان نقّاد الفن المنخرطون في السياسة يتمكنون من الاتفاق مع النقّاد الإنسانيين - الليبراليين الذين يمليون إلى الإصرار القوي على الفرق بين التقييم الجمالي والمسائل السياسية. وكنا ناقشنا فصل التقييم الجمالي عن المسائل السياسية خطأ. غير أننا نحتاج الآن أن نؤسّس المعنى الدقيق لعدم ذلك الفصل. فإذا لم تكن مسائل القيمة الجمالية غير منفصلة عن مسائل السياسة، فهل يمكن عدم التفريق بينها؟ ألا يُسمح بتمييزات بين تقييم علم الجمال والدفاع السياسي؟.

في هذا الكتاب سوف نناقش إذا ما كان تقييم علم الجمال لا يمكن تمييزه عن التقييم السياسي، فإن الدافع العقلي عند النقّاد المنخرطين في السياسة لكي يفكروا سياسياً في الفن، سوف تتلاشى كلياً. وإذا رُدَّت مسائل القيمة الجمالية إلى مسائل الهيمنة الثقافية، فلن يعود هناك مسوّغ لنقدٍ سياسي للفن خاصة. لن يكون هناك أساسٌ للاتفاق حول القيمة الجمالية، ولا اختلاف حول القيمة الفنية، في ضوء المسائل السياسية. وسوف نناقش، تبعاً لذلك، ونقول، إنه في حين أن الافتقار النموذجي

في البحث الإنساني الليبرالي لتفكير اجتماعي - سياسي يحتاج لأن يُكشف ويُتحدّى، فإن تأكيده خصوصية مسائل القيمة الفنية يجب أن لا يُعتبر إشكالية بالضرورة لأنه متّسق مع النقد الفني المنخرط في السياسة. وإن الحقيقة الواقعية المفيدة أن بعض المجموعات في المجتمع قد تمتَّع تاريخياً بقوة أكبر مكَّنتهم من جعل نظراتهم للقيمة الفنية سائدة على نظرات المجموعات الأخرى ولا يعني أن الأعمال الفنية لا يمكن تبيانها بأنها تحوز على قيمة جمالية في ذاتها. فلا يعني أن جميع تقييمات الأعمال الفنية المتلقّاة تاريخياً ليست إلّا انعكاسات لقوة أقوى الفاعلين السائدين في التاريخ. فهو لا يعني أن الحجج التي يقدِّمها إنسان أبيض من الطبقة العليا دعماً للقيمة الجمالية لعملٍ معين لا يمكن أن تصادق عليها امرأة من الطبقة العاملة السوداء، ولا يعني أن الحجج التي تقدِّمها امرأة عاملة من الطبقة السوداء للقيمة الجمالية لعمل آخر لا يمكن أن يصادق عليها إنسان من الطبقة العليا البيضاء. فمسائل السلطة الاجتماعية ذات صلةٍ بمسائل القيمة الجمالية، لكن مسائل القيمة الجمالية لا يمكن اختزالها وردّها إلى مسائل السلطة الاجتماعية. وإن إنكار ذلك معناه تبنّي موقف مذهب نسبي (Relativism) في التقييم علم الجمال، له نتائج ذات تناقض ذاتي.

في الفصل الرابع سوف نناقش نواحٍ إضافية لمسألة المذهب النسبي في التقييم الجمالي بالرجوع إلى النقود السوسيولوجية لعلم الجمال الكَنْتيّة الفلسفية. وفي ما يأتي سنقدم أفكاراً أوليّة قليلة.

الفكرة الأولى هي أنه من المهم عدم نقد البحث الإنساني الليبرالي بأسلوب غير مميّز. فمهوم الوقفة العقلية الإنسانية الليبرالية في مجال النقد الفني هو إنشاء نموذجي - مثالي وُظِّف هنا عن عمدٍ بغية إبراز نواحٍ

معينة لنمط من البحث الفني. وعلى كل حال إن بعض الممثلين الفرديين للبحث الإنساني الليبرالي هم في الواقع متعددون في نظرتهم أكثر مما تمكنّا من عرضه هنا. فيجب أن لا يُظن أن جميع الباحثين الإنسانيين الليبراليين ينفر أو يكره التسييس المباشر لتاريخ الفن مثل أكثر ممثلي النقد الأبويين - المتعصبين، في إنجلترا الفكتورية، وبروسيا القرن التاسع عشر أو فرنسا القرن التاسع عشر. وكان بعض الباحثين الإنسانيين الليبراليين أكثر تفكيراً بقيمهم من الآخرين، ولم يكن جميع الباحثين مقاوماً للتحليل السوسيولوجي للتوجّه - القيمي في تاريخ الفن. فعلى سبيل المثال، كانت كتابات بانوفسكي وكاسيرر غنية بالتبصّر في أنظمة القيمة المشادة اجتماعياً وفي الأنظمة الرمزية في التاريخ التي توقّعت شروحاً للمعنى الثقافي بنيوية وما بعد - بنيوية حديثة.

الفكرة الرئيسية الثانية تتمثّل في القول، إنه من المهم عدم الطعن بتأكيد الباحثين الإنسانيين خصوصية علم الجمال كلياً وحصرياً، استناداً إلى تفكيرهم الاجتماعي - السياسي الناقص. ويقيناً، يجب عدم التفكير بأن السلامة الفكرية للبحث الإنساني تتداعى بعدم الحساسية السياسية لإنشاءاتها الكلامية وحدها. فالظهور المميّز في البحث الإنساني لكلمات من قبيل «عبقري»، «تحفة» و«سيادة» يجب أن لا ينظر إليه بأنه مرفوض في ذاته. فهذه الكلمات تحصل أيضاً في لغة المتفرّجين العاديين على الفن، وهي تحصل لأنها طرق غنية لغوياً من طرق التعبير عن التقدير، والعجب والإعجاب. ومن الممكن وتمييز المحتويات الأيديولوجية للكلام التقليدي في تاريخ الفن عن المعاني الأساسية للاستحقاق، والصفة، والامتياز والإنجاز التي إليها يحاول ذلك الكلام أن يشير. فليس يوجد مفسّر قَبْلي يشرح لماذا لا تكون ممكنة ومشروعة الاستعمالات المنشئة من جديد لتلك الصفات على أساس الفهم المفيد أن أي أوضاع

شخصية يمكن أن تكون حاملة لها - نساء، وأطفال وشعوب لا غربية وذكور أوروبيون من البشرة البيضاء.

يجدر التأكيد في هذا المقام أن كلمة «العبقرية» عند كَنْت والفلاسفة الألمان المثاليين - الذين أثَّرت أفكارهم في التقاليد الإنسانية في البحث الفني - تحمل معنى محدّداً بعناية. فهي ليست كلمة غامضة. فقد عنت القدرة على رؤية قاعدة حيث تمَّ تجاوز جميع القواعد، وإبداع قانون في ما يتعدى القانون، وإظهار عبقرية جديدة، وخلق. ولا ريب في أن التفكير السوسيولوجي يبيّن أن بُنى عدم المساواة الاجتماعية والاقتصادية والقوة كانت بحيث كان البشر الأوروبيون ذوو البشرة البيضاء وحدهم في وضع تاريخي تمتّعوا فيه بذلك الوسام. إن «العبقرية» كصفةٍ معيارية لا يمك اختزالها إلى تلك الحقائق الاجتماعية. فتعابير التقدير بواسطة الإرجاع إلى «العظمة» و«العبقرية» متّسقة مع الفهم السوسيولوجي، وهي مفتوحة للنقد الذاتي التفكيري الانعكاسي في ضوء الفهم السوسيولوجي. ومن الوجهة المبدئية، إن الكلام عن عظمة الفن الذي تنتجه النساء والفنانون اللاغربيون مشروع، ولا يقلّ مشروعية عن الكلام في عظمة الفن الذي ينتجه فنانون أوروبيون ذكور وذوو امتياز.

تلك الأفكار توحي بالحاجة إلى بعض تمييزات أنماط مختلفة من العمليات في دراسات الفن الاجتماعية - التاريخية. ويبدو أن هناك ثلاثة أنماط متميّزة، هي: (1) التحليل السوسيولوجي المبتعد عن القيمة (2) تقييم علم الجمال المؤكد للقيمة و(3) الدفاع السياسي عن تأكيد القيمة. وتحتاج هذه الأنماط بأن يعتبر واحدها متميّزاً عن الآخر تحليلياً، ومعتمداً واحدها على الآخر عملياً. فالتحليل السوسيولوجي المبتعد عن القيمة سعى إلى تحديد التنوّع التجريبي الحسّي للتوجّه القيمي عند

مجموعات المقيمين الفعلية. وتقييم علم الجمال المؤكد القيمة سعى إلى تحديد القيمة الجمالية في الأعمال الفنية ذاتها. والدفاع السياسي عن تأكيد القيمة سعى إلى نفخ الحياة في تقييم علم الجمال بالإرجاع إلى علاقات مختلفة من القوة بين مجموعات من المقيّمين.

ويمكننا القول، إن المشكلة مع البحث الإنساني لا تَمْثُلُ في مجرّد الواقعة المفيدة أنه يعتبر تقييم علم الجمال متميّزاً عن نمطي العملية الآخرين. فهذا التمييز مشروع وضروري. إنما المشكلة مع البحث الإنساني هي أنه بشكل عملي فضَّل تقييم علم الجمال على حساب نمطي العملية الآخرين. وبالعكس، يمكننا أن نقول إن المشكلة مع المشاريع العلمية المبالغ بها والخاصة بحيادية القيمة في سوسيولوجيا الفنون ليست في أنها تسعى للإمساك عن الانحياز القيمي، فهذا الإمساك مشروع وضروري. وإنما المشكلة في مشاريع الحياد القيمي العلمية المتطرفة تَمْثُلُ في أنها تمتدح الابتعاد عن القيمة لحدّ إهمال التأكيد القيمي النقدي في علم الجمالية وفي السياسة. وأخيراً نقول، إن المشكلة في النقد الفني المنخرط في السياسة ليست في أنه يسعى إلى إدخال الوعي الذاتي السياسي في تقييم علم الجمال. فهذا العمل مشروع وضروري. وإنما المشكلة في النقد الفني المنخرط في السياسة هي في ممارسته الدفاع السياسي، أحياناً، على حساب تقييم علم الجمال، وأحياناً، على حساب الحياد السوسيولوجي.

ويمكننا القول، إنه يجب أن لا يغتصب أي واحدٍ من الأنماط الثلاثة عمليات النمطين الآخرين. فيجب أن لا يتنكَّر الدفاع السياسي كعلم اجتماعي حيادي أو كتقييم علم الجمال. غير أن تقييم علم الجمال يجب أن لا يعتبر نفسه معفيّاً أو مستثنى من التفكير الذاتي السوسيولوجي

والسياسي. ويجب أن لا يعتبر العلم الاجتماعي نفسه غير مبالٍ بمسائل ذات قيمة سياسية وجمالية.

هناك عدد من المساهمين الحديثين اقترح نصائح شبيهة بتلك. فبودون (Boudon, 1999) أكَّد مخاطر الردّ المضادّ للمفاهيم الأفلاطونية الخاصة بالصحة التجاوزية في قيمة علم الجمال باللجوء إلى أشكال من مذهب الأعراف السوسيولوجي الذي يردّ القيم إلى مصادفات التنظيم الاجتماعي. وهيوود (Heywood, 1997) برهن على أن العلم الاجتماعي ليس له سلطة مطلقة على معنى الفعل الفني. وزولبرغ (1990) دافع عن أشكال من التعاون النقدي بين الاهتمامات الإنسانية بقيمة علم الجمال والتحليل العلمي - الاجتماعي للفن بمفردات البُنى المؤسَّسيّة. وهينريتش (1998) درس الطرق التي بها تنفخ القيم الفنية الحياة في لغات البحث السوسيولوجي، وحتى، عندما يحاول السوسيولوجيون أن يحلّلوا «أنظمة تسويغ» مختلفة خاصة بالقيمة في السلع الثقافية. وولف (1993) رأى أنه، ما دام لا يمكن وجود موقف جمالي صافٍ متحرِّر من المصالح الاجتماعية والسياسية ومواقف معيارية أخرى، فإن فهم علم الجمال يظلّ نمطاً معيناً من الانخراط بمعنى مهم من الوجهة الفينومينولوجية.

وسوف نعود إلى جميع هذه الافتراضات بشكل أطول في مراحل لاحقة من هذا الكتاب.

استنتاج

لقد رأينا أن مسائل التمييز بين الفن وما ليس فناً ليست مسائل سيمانتيكية تتعلّق بدلالات الألفاظ، وليس إلّا. فهي أيضاً مسائل تقييم معيش. فمسألة إذا ما كان شيء معيّن يجب اعتباره عملاً فنياً ليست

مقصورة على مسألة إذا ما كان الشيء مطابقاً لوصفٍ معيّن لصنف ثقافي من الأشياء. فهي أيضاً مسألة إذا ما كان الشيء صالح كفايةً لكي يحسب فناً. فـ «الفن» كلمة محمَّلة بالقيمة في اللغة العادية، وهذه لا تختفي عندما يُعالج الفن بطريقة علمية اجتماعية. ونقول إنه إلى حدٍّ ما - وليس إلّا إلى حدٍّ ما - يقدر العلم الاجتماعي على النظر في الفن بطريقة محايدة للقيمة. فالعلم الاجتماعي قادر على تحليل الفن بوصفه صنفاً من الأشياء الثقافية المنشأ اجتماعياً. غير أن العلم الاجتماعي يكون «غاية ذات معنى» محدودة للفن إذا لم ينخرط أيضاً في مسائل ذات محتوى جمالي وقيّمة في الأعمال الفنية. وهذا يطرح عدداً من المسائل تتعلق بأنماط الانخراط الملائمة في مسائل القيمة في سوسيولوجيا الفنون. فالبحث الفني الإنساني - الليبرالي يفصل تقييم علم الجمال عن المسائل السياسية والسوسيولوجية. غير أن النقّاد الاشتراكيين، والأنثويين ومابعد استعماريين يتحّدون ذلك الفصل. فهم يفنّدون الافتراضات المتلقّاة الخاصة بالعظمة الخالدة لأعمال فنية معترف بها بالإشارة إلى وقائع اجتماعية تتعلق بمنطق القوة والاستثناء في التقييم الثقافي. فسوسيولوجيا الفنون تحتاج أن تجد طرقاً تتوسط هذه الاعتبارات السياسية بممارسات تقييم علم الجمال. وتقييم علم الجمال لا يحتاج لأن يُرى كساحة عراك هُويّات اجتماعية متنافسة للظهور فقط. فهو يحتاج لأن يُرى كمحاولة لرؤية سمات خبرة حسّية في أشياء معينة قادرة على دعم آراء تتعلّق بقيمتها الشاملة.

في الفصل الآتي، سنتوقّف عن الكلام على مسائل القيمة مؤقتاً لكي ننظر عن كثب في أثر البُنى الاجتماعية - الاقتصادية على الإنتاج الفني. وفي الفصل الرابع نعود إلى مسائل القيمة.

الفصل الثالث

الإنتاج والبُنية الاجتماعيّة - الاقتصاديّة

تُقدَّم الدراسات السوسيولوجية التجريبية الحسّية الخاصة بالفن عموماً من وجهتي نظر تحليليتين أساسيتين: من وجهة نظر **إنتاج** الفنون في المجتمع، ومن وجهة نظر استقبال الفنون أو **استهلاكها** في المجتمع. في هذا الفصل سننطلق من وجهة نظر الإنتاج. وفي الفصل الرابع سننطلق من وجهة نظر الاستهلاك.

في هذا الفصل سننكبّ على النظر في مجموعة من المسائل المتعلقة بكيف تشكِّل البُنى الاجتماعية - الاقتصادية قرارات الفنانين الخلّاقة وتكيِّف المحتويات والأشكال الجمالية لأعمالهم. ونبدأ بإجمال عددٍ من المسائل مع نظريات تعميميّة للتحديد الاجتماعي - الاقتصادي في الفن تحاول أن تؤكّد العلاقات المنتظمة بين البُنى الاجتماعية - الاقتصادية والأشكال الفنية. وفي البداية، نؤكد هذه المسائل في الشروح الماركسية الكلاسيكية المتعلقة بتحديد الأشكال الفنية من العلاقات الاجتماعية الطبقية. وبعد ذلك، نتحول إلى الكلام في أعمال ثلاثة مؤلفين في القرن العشرين أكَّدوا ثلاثةَ أنواع من العلاقات التضايفية التطورية بين التغيرات في

البنية الاجتماعية والتغيّرات في الشكل الفني. وهؤلاء هم بيترم سوروكين (Pitirim Sorokin)، وأرنولد هوسر وروبرت وتكن (Robert Witkin). ونختتم بمناقشة حالات التحديد الاجتماعي - الاقتصادي التاريخي في العلاقة بالأنماط التاريخية المتغيرة لرعاية الفنون، وأسواق الفنون وتمويل الفنون، بدءاً من عصر النهضة في أوروبا وحتى أوائل الحقبة الحديثة وإلى اليوم.

الفن والبنية الاجتماعيّة الطبقيّة: النظريات الماركسيّة

كنا أشرنا إلى بعض الصعوبات في سوسيولوجيا الفن الماركسي الكلاسيكي. والآن، ننظر عن كثبٍ في هذه الصعوبات عبر التركيز على مدى وحدود الشروح الماركسية الكلاسيكية الخاصة بتحديد الأشكال والمحتويات الفنية من قِبَل الصراعات الطبقية.

في كتاباته عند منعطف القرن التاسع عشر، قال الناقد الماركسي الروسي جورجي بليخانوف إن مهمة النقد الأدبي تتمثَّل في ترجمة علاقات نفسية بين شخصيات القصص والمسرحيات إلى علاقاتها الاجتماعية الطبقية المقابلة. فقد رأى بليخانوف النقد عبارة عن ترجمة لأفكار نفسية موجودة في السرد القصصي الأدبي إلى ما دعاه «معادلها السوسيولوجي» (Sociological Equivalent). لذا، قال بليخانوف (1953) إن اعتبار المأساة أعلى من المسرحية الهزلية الساخرة في المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر، لا بدّ من شرحه بمفردات أيديولوجيات طبقة النبلاء الأخلاقية في الأرستقراطية الفرنسية المصقولة. وقال بليخانوف، إن نظام الاعتبار ذاك انعكس بعد ذلك في القرن الثامن عشر مع نشوء الطبقات الوسطى وظهور

نوع جديد من «الكوميديا أو المسرحيات الهزلية العاطفية»، التي لم تعد تُصوِّر البطل «كائناً متفوّقاً أعلى» وإنما «كإنسان مثالي» للطبقة الوسطى، الناشئة. وكذلك، فإن وليو لوونثال (1957) الذي كان شريكاً في مدرسة فرانكفورت فسَّر مسرحيات القرن السابع عشر للفرنسي راسين (Racine) بلغة صدامات بين الطبقات الوسطى والملكية المطلقة. فرأى ذلك منعكساً في أيديولوجيا برجوازية ناشئة تختص بحرية الفرد في أعمال راسين. وعندما كتب الناقد الفرنسي الماركسي لوسيان غولدمان في ستينات عام 1960، فإنه دافع عن تفسير شبيه بتفسير راسين. وباعتماده على النظرية البنيوية الفرنسية، رأى غولدمان (1964، 1970) مسرحيات راسين ممثلةً «النظرة العالمية لمجموعة» دعيت نبلاء الثوب(*) (Noblesse de robe) الفرنسية، في القرن السابع عشر. وكان هؤلاء طبقة جديدة مشكلة من محامين وإداريين معينين من الملك لكنهم من الطبقات الوسطى. ومالوا إلى الاندماج في الجماعة الينسينيّة(**) (Jansenist) في المذهب الكاثوليكي الفرنسي الذي أكَّد الصرامة والفحص الذاتي الشخصي. وقال غولدمان، إن موضوعات راسين المأساوية الخاصة بالبلايا الأخلاقية وعدم اليقين الأخلاقي عبِّرت عن مشاعر إحباط وانعزال اجتماعيين وسياسيين لجهة هذا الجزء العالي من الطبقة الوسطى في المجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر.

(*) مجموعة من الأرستقراطيين الفرنسيين المدينين بترتبهم لوظائفهم القضائية والإدارية، والتي غالباً ما كانت تشترى بمبالغ كبيرة (المترجم).

(**) مذهب لاهوتي يقول بفقدان حرية الإرادة وبأن الخلاص بطريق موت المسيح مقصور على فئةٍ قليلة. وهذا المذهب صارم (المترجم).

يمكننا القول، إن أكبر عيب في هذه الحالات تمثَّل في فكرتها الميكانيكية عن الأشكال الفنية بوصفها «انعكاسات» للبُنى الطبقية في زمانها. فالقول، إن الأعمال الفنية «تعكس» بنية طبقية إن هو إلّا تحريك استعارة مرآتية. فقد قيل، إن الأعمال الفنية تعكس علاقات طبقية مثل مرآة تحرِّف هذه العلاقات في وعي المسهمين، لكنها تعكسها بشفافية في وعي المراقبين الماركسيين. وتعود هذه الفكرة إلى تشبيه ماركس بـ «الغرفة المخبّأة» أو «الكاميرا المظلمة» التي تتلقى انطباعات من العالم الخارجي بشكل معكوس (Marx and Engels, 1965: 47). وقيل إن أيديولوجيات الطبقة المسيطرة تقلب العالم رأساً على عقب. فهي تجعل ما هو مؤقت وطارئ يبدو أبدياً، وغير ممكن تحوله وطبيعي. أما النقد الثوري فيعكس هذا العكس، ويعيد العالم إلى حالته الاجتماعية الحقيقية. ويمكننا القول، إن هذا المفهوم يعاني من ثلاث مشكلات على الأقل.

العيب الأول في التفكير الماركسي الكلاسيكي الخاص بالفن يتمثَّل في عدم حساسيته تجاه ظواهر المنطق الاستقلالي نسبياً والخاص بالتطور الصوري في القواعد العلمية الجمالية، ومعايير الفن وأساليبه. فالأعمال الفنية تحدث أنظمة من المعاني مستقلة نسبياً، تحصل في بيئات التفاعل والتنظيم الاجتماعيين، لكنها لا تعيد إنتاج هذه البيئات بأي علاقةٍ تشابهٍ مباشرٍ أو محاكاة. فالأعمال الفنية **لا تنتج نسخاً** عن العلاقات الاجتماعية. هي **تحوِّل** وتنقل العلاقات الاجتماعية إلى علاقات صورية بين العلامات المؤلِّفة، والخطوط، والأشكال، والألوان، والأصوات. وكثيرون من نقّاد الأدب المعاصر ومنظّريه طوَّروا الأفكار المتبصّرة للطليعي بين اللسانيين البنيويين الفرنسيين، فرديناند دو سوسور (Ferdinand de Saussure) الذي بيَّن في كتابه: **مجموعة من**

المحاضرات في اللسانيات العامة (*Course in General Linguistics*) (1916)كيف لا تحتاج الخطوط الأفقية القصيرة والخطوط الدائرية التي تشكّل الحروف، والأصوات الملفوظة التي تشكل ملفوظات هذه الكلمات أن تشبه الأشياء التي تمثِّلها بمشاركات مستعملي اللغة. فسوسور رأى أن الكلمات، والجمل، والنصوص وجميع الأشياء ذات المعنى الآخر تكتسب معنى رئيسياً وبدئياً، وإن لم يكن حصرياً، عبر علاقات تفاعل تفاوتي بين عناصرها الحسّية المؤلفة لها، وليس عبر أي علاقة طبيعية من التصوير أو المحاكاة. وبهذا المعنى يمكننا القول، إن العلاقات الاجتماعية ليست مطبوعة في كلمات الفن والأدب مثل آثار الأقدام في الرمل أو الوجوه في أقنعة مصنوعة من الجصّ. فهي محوّلة إلى رموز في الأعمال الفنية، وفي أنظمة معاني لغوية مستقلة.

هذه الرؤية المتبصّرة طوَّرها الناقد الأدبي الروسي والمنظِّر ميخائيل باختين. ففي بحوثه العديدة الخاصة بالأدب الأوروبي والثقافة الشعبية، برهن باختين أن الكتّاب يمكنهم أن ينتموا وأن يتعلموا باسم وسط اجتماعي معيّن، وفي ذات الوقت أن يحدثوا مجموعات من الأصوات الاجتماعية تختلف كثيراً عن أصواتهم. وبيّن باختين (1996) كيف يمكن للكتاب أن يعملوا في عددٍ متنوع من «الأنواع الكلامية» (Speech Genres) يعبّر عن عوالم اجتماعية مختلفة. وبهذا المعنى بيّن باختين أن الكتّاب لم يكونوا بسبب علاقاتهم الاجتماعية الخاصة بنشأتهم الكتابية، بأي طريقة. فالكتّاب والفنانون لم يكن وراءهم سبب جعلهم ينتجون بأي طريقة يمكن مقارنتها وتشبيهها بردود الفعل الخاصة بقاعدة المؤثر - الاستجابة في الكائن العضوي في علاقته بمحيطه. باختين (1968) بيَّن كيف صاغ الشاعر الفرنسي القروسطي رابيليه (Rabelais) كل الثقافة المسرحية الهزلية (الكوميديا) الشفهية الشعبية

وثقافة السخرية في المجتمع الفرنسي الفلّاحي القروسطي، بالرغم من أن رابيليه نفسه انتمى إلى نخبة قليلة تتكلّم اللغة اللاتينية. ومثل ذلك فعل باختين (1981) عندما بيَّن كيف عرض روائي القرن التاسع عشر الروسي فيودور دستويفسكي (Fyodor Dostoevsky) مجموعة من الأصوات الاجتماعية على شكل «خيال حواري» (Dialogic Imagination) لا يمكن اعتباره مفضّلاً أي وضع طبقي على آخر، سواء أكان مسيحياً أرثوذكسياً، أم قومياً روسياً، أم إقطاعياً محافظاً أم من أتباع مذهب المنفعة الليبراليين. وهكذا، بيَّن باختين كيف تكون العلاقات الاجتماعية في أنظمة المعنى النصّية مستقلة عن العلاقات الاجتماعية لمؤلفيها.

العيب الثاني في التفكير الماركسي الكلاسيكي نلقاه في ميله إلى إهمال طرقٍ بها تسهم الأشكال الثقافية والفنية نفسها في إضفاء شكل على بُنى الحياة الاجتماعية - الاقتصادية. فقد أكَّد نقّاد الدراسات الثقافية مثل ريموند وليامز (1981) وستيوارت هول (1980) أن الممارسات الاجتماعية - الاقتصادية قد تختلف طبقاً للطرق التي بها تُشكل وتُستبقى الهُويّات الدينية، والإثنية، والإقليمية والقومية، من قِبَل الفنانين الشعراء والشخصيات الشعبية ذات الكارزما(*) (Charismatic).

فالفعل الاقتصادي نفسه مشيّد حول ما دعاه كاستورياديس (1987) «الخيال الاجتماعي» القائم على روابط من المعايير، والقيم

(*) ذو كارزما أو نقول ذو داه. والكارزما صفة للقائد أو الزعيم ذي التأثير القوي والمباشر في الجماهير الشعبية، فخطبه تحركه في الاتجاه الذي يريد، وإشاراته توجهها كما يريد. ومن أمثلته التاريخية نذكر لينين، وماو تسي تونغ، وتشرشل، وغاندي. وعادة ما يكون مثل هذا الزعيم معلماً وصاحب رسالة أو خطة مهمة. وتجدر الإشارة إلى أن عالم الاجتماع المعروف ماكس فيبر تحدث، في ما تحدث، عن هذا النمط من القيادة أو الزعامة (المترجم).

والمعتقدات المعبَّر عنها في التقاليد الثقافية، والفولكلور الشعبي، والخرافات والأساطير. فالفنّ والثقافة يدخلان في تكوين المجتمع بطرق متعددة. وهذا يجب أن لا يعتبر حادثاً بإعادة الإنتاج الاجتماعي «لقاعدة» اقتصادية كلية التجديد، لـ «بُنى فوقية» ثقافية. فهو يحدث بتوسّط أنظمة رموز تحوِّل الإبداع في الحياة الثقافية إلى إبداعٍ في الفعل الاجتماعي (Joas, 1996). فوليامز يتكلم عن المجتمعات بهذا المعنى بوصفها كليات تعبيرية (Expressive Totalities) فيها تكون بُنى الإنتاج الاقتصادي تعابير عن الأفكار الثقافية ومحدّدات لهذه الأفكار.

العيب الثالث في التفكير الماركسي الكلاسيكي يَمْثُلُ في ميله لاتّخاذ نظرة مسيئة ومؤذية للقوة الخلّاقة عند الفنانين الأفراد. لا ريب في أن التفكير الماركسي الكلاسيكي يسلِّم بدرجةٍ من القوة للفنانين من حيث إنه يعتبر جميع الأفراد أحراراً في إنشاء مسارات عمل ضمن بيئات بنيوية محدَّدة. وكما كتب ماركس الكلام ذا الشهرة قائلاً، إن البشر «يصنعون التاريخ لكن في ظروف ليست وفقاً لاختيارهم» (1972: 15). على كل إن التفكير الماركسي الكلاسيكي مال إلى اعتبار تلك البيئات البنيوية بشكل غالب مفردات قيود محدِّدة مفروضة على القوة الفنية. فهو لا يميل لأن يرى البُنى المادية والاقتصادية مقويّةً القوة الفنية والإبداع الفني أو مؤلفةً بأي معنى لتلك القوة وذلك الإبداع. فهو لا يميل للاعتراف بنواحٍ تشكل فيها الأبعاد البنيوية للعمليات الاجتماعية وأبعاد الفاعلين في تلك العمليات «ثنائية»، و«شروط» و«نتائج» متبادلة للفعل، بالمعنى الذي نُظِّرت به هذه الثنائية في أعمال كتّاب مثل غيدنس (Giddens, 1984) وبورديو (1990). والسبب الرئيسي لذلك هو أن التفكير الماركسي أكَّد رأياً معيارياً للاعتماد النهائي لحرية الأفراد على إلغاء البُنى الطبقية. هذا الرأي المعياري معرَّض بشكل

بارز للنقاش الجدلي بوصفه موقفاً في الفلسفة السياسية. ومهما يكن من أمر، فإنه ليس بمتّسقٍ، بأي طريقة مباشرة مع البحث السوسيولوجي البعيد عن القيمة.

يمكننا أن نشرح هذه المسألة ببعض الأمثلة التاريخية. في القرن الخامس عشر، والسادس عشر والسابع عشر، كانت مدن فلورنسا، وفينيسيا، وروما، وبروغس، وأنتويرب، وأمستردام مراكز تجارة اقتصادية مزدهرة. وقد اعتمدت تلك التجارة الاقتصادية المزدهرة على سلطات تلك المدن السياسية والكنسية على الشبكات الأرضية المحيطة، وعزّزتها في نفس الوقت. لذا، كانت تلك المدن أمثلة عن مراكز قوة اجتماعية - اقتصادية بنيوية بارزة. غير أن تلك المدن تعتبر اليوم من بين أبرز المولدات للإبداع الفني والفكري في عصر النهضة الأوروبي. فهي كانت المدن التي أنتجت دانتي (Dante)، ومايكلانجلو، وليوناردو، وكاناليتّو (Canaletto)، وروبنس (Rubens)، ورمبرانت. فلا معنى للتفكير بأن هؤلاء الفنانين كانوا سيحرمون من إمكانية الحرية المبدعة الممكن أن يتمتعوا بها لو أنهم لم يعيشوا تحت واجب تحقيق وإرضاء المصالح السياسية والاقتصادية لأسيادهم المموِّلين. فالمنافسة في مدينة فلورنسا، في القرن الخامس عشر على قبّة كاتدرائيتها وعلى تمثال جديد لداوود، وفَّرت مناسبةً ودافعاً محرّكاً للفن المعماري وللنحت. عند برونيليشي (Brunelleschi) ومايكلانجلو، لا إنقاصاً في آفاق إبداعهما. ومثل ذلك، وفرت التجارة في مدينة أمستردام في القرن السابع عشر الدافع لخلق الرسم التشكيلي الهولندي، لا تقييده. ففي تلك النواحي، يمكن القول، إن الأحوال الاقتصادية لا تكبح الإمكانيات الفنية، بمعنى بترها أو إضعافها. ففي تلك النواحي قوَّت الأحوال الاقتصادية الإبداع الفني.

قد يعترض أحدٌ قائلاً، إنه في حين أن الأحوال الاقتصادية **عموماً** لا تكبح ولا تضعف الإمكانيات الفنية، فإن الأحوال الاقتصادية الرأسمالية تكبح وتضعف تلك الإمكانيات. ويمكن للمرء أن يناقش ويقول، إن الأحوال الاقتصادية الرأسمالية تجبر الفنانين على تحقيق مطالب الأسواق التي لا تنتقي إلّا تلك المنتوجات القادرة على الإبقاء على الربح المنظم للفاعلين الذين يستثمرون الرأسمال فيها عبر رعاية منتجيها والتعاقد معهم. وسوف ندرس هذه الحجة المهمة في النظرية الماركسية في الفصلين الخامس والسادس. غير أنه علينا أن نذكر أن الحجة تظلّ جوهرياً حجةً ذات صفة معيارية، وهي ليست على اتّساق مباشر مع الفهم البعيد عن القيمة للبنية وللقوة في سوسيولوجيا الفنون.

ليست النظريات الماركسية الكلاسيكية الوحيدة التي سعت إلى إنشاء علاقات شبه قانونية بين البُنى الاجتماعية - الاقتصادية والأشكال الفنية. ويمكن الوقوع على بعض الأمثلة السابقة في مفاهيم المذهب الوضعي في القرن التاسع عشر الخاصة بالتأثير المنتظم لأنماط من المناخ، الإيكولوجيا(*) (Ecology) والجغرافيا على الفن، مثل كتاب مدام دو ستايل: **الأدب في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية** (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*)، (1800) وكتاب هيبولايت تاين: **فلسفة الفن** (*Philosophy of Art*) (1879). وهناك مثلٌ آخر يمكن الوقوع عليه في أعمال مؤرخ الفن في أوائل القرن العشرين، الألماني ويلهلم وورنغر (Wilhelm Worringer, 1953). فقد رأى وورنغر أن المجتمعات القديمة للخوف من القوى الطبيعية. مقابل ذلك، تميل المجتمعات

(*) فرع من علم الأحياء يدرس العلاقات بين الكائنات الحيّة وبيئتها (المراجع).

الحديثة إلى إنتاج فنٍ طبيعي - واقعي لموقف سيطرة على الطبيعة، بحثاً عن التعاطف مع الطبيعة. هذه التأملات عبارة عن أمثلة ذات إشكالية عن محاولات لربط أنماط من اللغة الفنية بأنماط من البنية الاجتماعية في مبدأ شارح وحيد. نتحول الآن إلى أعمال ثلاثة مؤلفين أعلنوا عن مفاهيم أكثر مصقوليةً عن التناظر بين التغير الفني والتغير الاجتماعي، وتكشف أعمالهم أيضاً عن صعوبات من أنواع مختلفة. وهؤلاء هم: بيترم سوروكين، وأرنولد هوسر وروبرت وتكن.

الفن والتطوّر الاجتماعي: بيترم سوروكين، أرنولد هوسر وروبرت وتكن

هاجر بيترم سوروكين من روسيا إلى الولايات المتحدة حيث أسَّس قسمَ السوسيولوجيا في جامعة هارفارد (Harvard University)، عام 1930. وعلم سوروكين في مجال التقليد الاجتماعي التطوري البريطاني والأميركي. وفي كتابه المهم: **الديناميكا الاجتماعية والثقافية** (*Social and Cultural Dynamics*) الذي نشر لأول مرة ما بين عام 1937 وعام 1941، سعى سوروكين إلى توفير دليل تجريبي حسّي لمجموعةٍ من العلاقات المتضايفة(*) (Systematic Correlations) والمنظّمة بين أنماطٍ من البنية الاجتماعية - الاقتصادية، من جهة، وأنماط من الفن، والعلم، والدين، والحكم والحرب، من جهة أخرى. وأثبت سوروكين أن المراحل القبلية من التنظيم الاجتماعي لها علاقة تضايف مع ما دعاه «الفن التخيّلي» (Ideational Art)،

(*) تعني علاقة متبادلة بين طرفيها. مثلًا، العلاقة: ق = ك.ع في علم الفيزياء، حيث الرموز ق: تعني القوة، ك: الكتلة وع: تسارع الجسم المتحرك، هي علاقة تضايف لأن أي تغيير في أحد أطرافها يؤدي إلى تغيير في الطرف الثاني (المترجم).

حيث تعمل الأشكال المنظمة كعلامات لأفكار نظامٍ روحي مشترك. مقابل ذلك، فإن مراحل التنظيم التكنولوجي والاقتصادي المتقدّمة تتضايف مع ما دعاه «الفن المدرك بالحسّ» حيث تستجيب الأشكال الطبيعية مباشرة للانطباعات الحسّية. وقال سوروكين إن «الفن المدرك بالحسّ» (Sensate Art) حلَّ محل «الفن التخيّلي» في عصر النهضة، وذلك استجابة للتغيرات الثورية في البُنى الاجتماعية. وعلى كل حال، نجد أن سوروكين تحدّث عن «أساليب مختلطة» (Mixed Styles) من الفن تشتمل على عناصر من الفن المدرك بالحس والفن التخيّلي، في فترات مختلفة قبل ذلك الزمن وبعده. وتحدث أيضاً عن فن «تخيّلي» في الزمن اليوناني الكلاسيكي وفي أواخر القرون الوسطى يشتمل على انسجام بين أفكار روحية ورؤية بصرية.

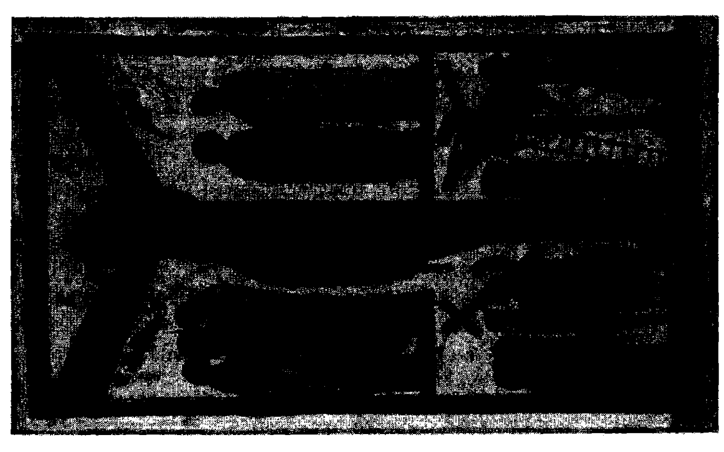
توجد مشكلات عديدة تتعلّق بهذه الأطروحة. فمع أن سوروكين أقام أطروحته على عددٍ كبير من الصور، والرسوم والداول المؤلفة من معطيات تجريبية حسّية، فإنه حوَّل هذه المعطيات قسراً إلى مخطط شامل. وهذا المخطط محمَّلٌ بأحكام قيمية غير معترف بها تتعلّق بالطابَع «المتآكل» للفن المدرك بالحسّ وللفن التخيّلي لا يتعدّيان كونهما في أحسن الحالات مجرّد مفهومين تصنيفين يضعان الأشكال الفنية في أنماط. فهما ليسا مفهومين شارحين يؤسسان علاقات سببيّة مادية بين الأحوال الاجتماعية - الاقتصادية والأشكال الفنية، في فترات زمنية معينة. لذا، فإن مفهوم سوروكين لخط وحيد للنشوء التطوري في الفن وللبنية الاجتماعية يفتقر إلى تسويغ. فقد ظلَّ أطروحة ميتافيزيقية تأملية متنكّرة في شكل علم تجريبي حسّي مؤسَّس.

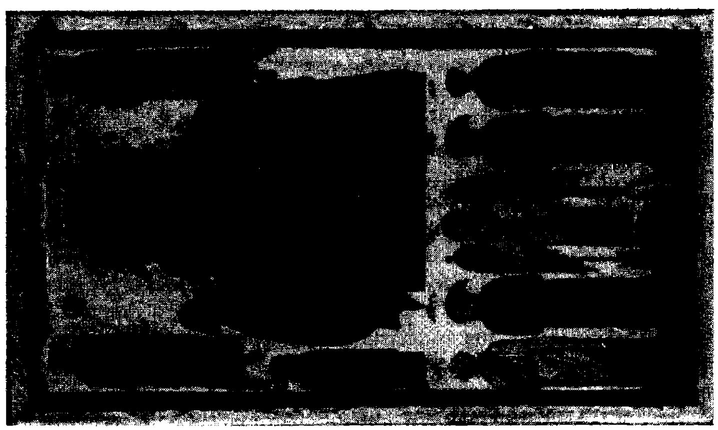
المنهجية الأكثر تنوّراً كانت منهجية أرنولد هوسر في كتابه:

التاريخ الاجتماعي للفن (*The Social History of Art*) المنشور في عام 1951. انطلق هوسر من أول فنّ، وهو فنّ الرسوم في كهوف العصر الحجري القديم. فألقى نظرة شاملة على جميع حضارات البحر الأبيض المتوسط القديمة وحضارات أوروبا القروسطية قبل أن يصل أخيراً إلى ما دعاه «عصر الفيلم» في القرن العشرين. وقد كان شرح هوسير متأثراً بماركسية عقيدية، لكنه ظلَّ حائزاً اهتمام مهم من قِبَل الباحثين المعاصرين.

الفكرة المركزية النظرية في عمل هوسر تمثَّلت في علاقة تضايفية منظمة أنشأها بين نمطين أساسيين من البنية الاجتماعية ونمطين أساسيين من الأسلوب الفني: (1) بين المجتمعات الكهنوتية، الأرستقراطية والسلطوية ونمط الفن مسطَّح بشكل مميَّز ورمزي شكلي تجريدي ويتعلق بكائنات روحية، و(2) بين مجتمعات فردية، وتجارية، وبرجوازية ونمط من الفن طبيعي بشكل مميَّز واقعي، يوظِّف منظراً ويهتم بالحياة المادية اليومية.

وعنى هوسر بالشكل الرمزي المسطّح أسلوباً من التمثيل وُجِدَ في فن القرون الوسطى المسيحية، وفي فن الإمبراطورية البيزنطية، والكنيسة الأرثوذكسية اليونانية – الروسية، وعند المصريين والآشوريين القدماء، وعند مجتمعات قبلية كثيرة. وهو متمثِّل في لوحة بونافنتورا بيرلنغيري (Bonaventura Berlinghieri): مادونا وطفل مع القديسين والصلب (Madonna and child with Saints and Crucifixion) تعود لثلاثينات عام 1230 (انظر المثل التوضيحي 4، خاصة اللوحة اليمينية). وبهذا الأسلوب كانت الأشكال البشرية والحيوانية، وصور النباتات وأشياء أخرى تُرسم، دائماً، ببعدين ومن دون منظور.





4. Bonaventura Berlinghieri, Madonna and child with Saints and Crucifixion, 1260-70 Galleria degli Uffizi, Florence, photo SCALA.

عادةً كانت تبدو طافية على خلفية مسطَّحة، وتفتقر إلى رابطة فيزيائية واضحة في ما بينها، وغالباً ما تكون بمساحات ونسبٍ نسبية غير متّسقة. وكانت تعطي انطباعاً قريباً من الكتابة أو التواصل الصوري،

وفي أغلب الأحيان كانت تحصل على مرجعية أو إشارة روحية أو فوق – طبيعية. وقال هوسر إن مثل هذا الفن هو من ذلك الشكل، بالضرورة، لأنه مولود لنمطٍ من التنظيم الاجتماعي الذي يكون (1) شيوعياً بدائياً ومتماسكاً، لذا هو يشجِّع الأشكال المنسجمة وغير المنحرفة من التعبير، (2) ويكون كهنوتياً وسلطوياً، لذا فهو يشجع صور النظام الأبدي والذي لا يتبدّل، (3) ويكون غارقاً في تقليد ديني، لذا هو لا يشجع بل يقاوم الانشغال بالشؤون الدنيوية، (4) ويكون زراعياً، بشكل رئيسي وليس مدينياً، لذلك يشجع صور الطبيعة وما فوق الطبيعية، لا الإنجازات الإنسانية.

اهتم هوسر بالشكل الطبيعي الواقعي لأساليب التمثيل التي وُجدت في فنون اليونانيين القدماء والرومان في عصر النهضة، وفي الحقبة الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وفي الحركات الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر. وتتمثَّل في لوحة بيارو ديلّا فرانسيسكا (Piero della Francesca) الجِلْد (The Flagellation) في عام 1455 (انظر المثل التوضيحي 5). ففي هذا الأسلوب، تتمثَّل جميع الأشكال، والأشياء والفضاءات في منظورٍ في إعادةٍ ذات أبعادٍ ثلاثة، وبتناسبات متّسقة وإضاءة وتظليل متَّسقين وبألوان منوَّعة، وموضوع مشكّل وفقاً لأوضاع الحياة الواقعية. وقال هوسر، إن مثل هذا الفن هو من هذا الشكل بالضرورة، لأنه مولود في نمطٍ من التنظيم الاجتماعي الذي يتّصف بأنه (1) مساواتي وديمقراطي أصلي، لذا هو لا يراعي أو يحسب حساب التقاليد والسلطة، (2) هو مفردِنٌ وفردي، لذا هو يشجع المبادرة، والبحث والتجريب، و(3) هو مديني وتجاري، لذا يشجع على الانخراط في العمل الإنساني والشؤون الدنيوية.



5. Piero della Francesca, The Flagellation, c. 1455. Gallaeria Nazionale delle Marche, Urbino, Photo SCALA.

لا ريب في أن أفكار هوسر أغنى بكثير من الحدس والتخمينات المتضاربة عند سوروكين. فقد أصابت وتراً لبعض الموضوعات الرئيسية الخاصة بالكتابة السوسيولوجية الكلاسيكية الخاصة بالانتقالات من أشكال الترابط «الشيوعي البدائي» إلى الأشكال

«الاجتماعية» (Tönnies)، ومن التماسك «العضوي» (دوركهايم)، عبر أنظمة أكثر تعقيداً من تقسيم العمل عبر تآكل الروابط المألوفة مع التقاليد ونشوء المواقف العلمية من العالم (فيبر). ومهما يكن من أمر، فإن هناك مشكلات تتعلق بأطروحة هوسر.

الصعوبة الأولى والأوضح من سواها تتمثَّل في المقدار الكامل من الدليل التجريبي الحسّي المضادّ لأقوال هوسر. فأسلوب هوسر التخطيطي المجرّد لا يُحتاج لأن يكون موجوداً في الأنظمة الكهنوتية والاجتماعية فحسب. فيمكن وجوده أيضاً في فن مجتمعات ذات نظرة فردية عالية، كما في الطلائع الحديثة في القرن العشرين. ونقيض ذلك أيضاً، لا يُحتاج لأن يوجد أسلوب هوسر الطبيعي في المجتمعات البورجوازية ذات النظرة الفردية فحسب. فعلى سبيل المثال، يمكن رؤيته - جزئياً أو كلياً - في رسوم الكهوف، وفي بعض الفن المصري، والأفريقي المجاور للصحراء، وفي بعض الفن الهندي. ومع أن هوسر قدَّم شروحاً لهذه الأمثلة المضادّة، فإن هناك أمثلة مضادّة لا حصر لها تتطلّب شروحاً وتوضيحات لكي تجعل أطروحته معقولةً ومقبولة. وفي عدد كبير من أمثلته، يمكن الوقوع على الأسلوبين مجموعين في الفن ذاته. مثلاً مال المصريون إلى رسم النباتات والحيوانات بالشكل الطبيعي، محتفظين بالأشكال التخطيطية للبشر. وتراوح الرسم على الكهوف في أوروبا وأفريقيا عبر الزمن بين أنماطٍ طبيعية وتخطيطية. وفي أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة عمل الرسم على دمج النمطين. فعلى سبيل المثال، في دارتين للقمر ببعدين حول ملائكة وقدّيسين بثلاثة أبعاد. وعلاوةً على ذلك فإنه ليس واضحاً أن مجتمع النهضة

الإيطالي كان «برجوازياً»، وبمعنى مؤكد، في الوقت الذي بدأت فيه الأساليب الطبيعية بالظهور. كما ليس واضحاً أن الفن الواقعي كان دائماً ينشأ في المدن، وليس واضحاً أن اليونان القديمة وروما كانتا ديمقراطيتين تقولان بالمساواة أكثر من السلطوية - الأرستقراطية في بنيتيهما الاجتماعيتين.

وجوهرياً، إن المشكلة مع أطروحة هوسر تَمْثُلُ في محاولتها شرح الأساليب الفنية بواسطة «نموذج قانوني - شامل» للشرح التاريخي. (مصطلح «نموذج - قانوني شامل» مستمدّ من كتابات س. ج. همبل (C. G. Hempel) وكارل بوبر (Karl Popper) الخاصة بالشرح العلمي، في خمسينات القرن الماضي. فالنماذج - القانونية الشاملة الخاصة بالشرح تسعى لوضع الحالات الفردية تحت قانون عام من العلاقات العلّيّة. فهي تتَّخذ الصورة: «عندما الحالة C تقع، يقع الحادث E». ومثل ذلك تُتخذ أطروحة هوسر الصورة الآتية: «عندما تكون البنية الاجتماعية S، يكون الشكل الفني F». المشكلة في النماذج - القانونية الشاملة الشرحية تَمْثُلُ في أنها لا تطبق ثقافياً على أحداث التاريخ الإنساني. فأحداث التاريخ الإنساني لا تكرِّر نفسها بأي معنى معقول. فهي لا تشبه الأحداث في العمليات الفيزيائية والبيولوجية. أحداث التاريخ الإنساني لا تسمح بالتنبؤ، لذلك لا يمكن وضعها في قوانين علّية عامة. لذا، فإن أطروحة هوسر إشكالية، لأنها حاولت أن تضع الأحداث في تاريخ الفن في قانون علّية عام. فأمثلته لا تحقّق المبدأ التوضيحي العام الذي حاول أن يضعها تحته. وإذا حققت مبدأه التوضيحي، فإنها تفعل ذلك على مستوى تجريدي، لا على مستوى مادي حسي

ذي صلةٍ بسياقات تاريخية معينة. وهذا ما أثبته ولهايم (1970) من بين آخرين.

المنهجية الواعدة أكثر من سواها كانت المنهجية التي اتَّخذها روبرت وتكن (1995). فقد سعى وتكن إلى إنقاذ أفضل الرؤى العامة في أطروحة هوسر، في نفس الوقت الذي رفض فيه صفاتها ذات الإشكالية. فقد سعى وتكن لكي يبيّن كيف جعلت «مبادئ التنظيم الاجتماعي مرئيةً في الأساليب الفنية بطريقة تثير الأسلوب الذي به يُنظم مجتمع ما علاقاته». هذه «الإثارة» للعلاقات الاجتماعية تحصل عبر «وسائل عملٍ ذي قيم رمزية مهمة»، وظيفته المهمة هي «إدخال القواعد، والمبادئ التي تحكم تنظيم الخبرة، والتي تكون في صميم النظام الاجتماعي الذي فيه أساسها» (30 ,12 :1995). ورأى وتكن أن الأعمال الفنية تحدث أنواعاً نمطية من «القواعد التمثيلية». وتصوغ هذه «القواعد التمثيلية» (Presentational Code) «أنظمة إدراك حسّي» (Perceptual Systems) مشتركة خاصة بمراحل واسعة للتطور الاجتماعي - التاريخي. ورأى وتكن أن «أنظمة الإدراك الحسّي تكتسب تجريداً معرفياً متزايداً وتفكيراً انعكاسياً معرفياً كبُنى توحّد اجتماعي، ويصير التفاعل الاجتماعي أكثر تعقيداً».

ويميّز وتكن أنماطاً رئيسيةً ثلاثةً من قواعد التمثيل في الفن الغربي، هي: قواعد «تحدث» معنى، قواعد «تستدعي» معنى وقواعد «تحثّ» على معنى. ويربط وتكن «القواعد التي تحدث معنى» بالفن القديم المهجور الخاص بالحضارات القديمة، وحضارات البحر الأبيض المتوسط صعوداً إلى القرون الوسطى المسيحية. فهي تحدث معنى مستمداً من سلطة اجتماعية قائمة خارج الشيء، مثلاً، تمثال مصري

غامض أو أيقونة بيزنطية. ونشأت «القواعد التي استدعت معنى» مع ظهور الفن الواقعي - الطبيعي في عصر النهضة. فهي تستدعي معنى عبر ربط الانطباعات الحسية من العالم الخارجي بنظرات المشاهدين الأفراد، مثلاً، في رسوم ليوناردو وديوريه التشريحية. أما «القواعد التي تحثّ على معنى» فنشأت مع الفن الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر. فهي تحثّ على معنى عبر مرجعية - ذاتية مفكّرة، عبر إزالة وإعادة وضع معانٍ على صورة سخرية، ومحاكاة أثر فني واقتباس، مثلًا، عند سريالية دادا وفي المذهب التعبيري.

يدعم وتكن هذا التحليل بعددٍ من الأمثلة مستمد من أعمال باحثي فنون ألمان في أوائل القرن العشرين. وتشمل هذه الأعمال دراسات للفروق بين الهياكل الوثنية القديمة التي شُيّدت بشكل جوهري، لكي تُرى من الخارج كفضاء خارجي مفتوح، وكاتدرائيات القرون الوسطى المسيحية، المصمّمة بشكل جوهري، كفضاء داخلي للعموم (كارل شنايسي). ورأى وتكن أن الانتقال هنا حصل من نظام اجتماعي كان فيه الفضاءان الداخلي والخارجي امتدادين لنظام اجتماعي يمكن فيه تمييز الداخل والخارج. وبحث وتكن أيضاً في الفروق بين الصفة الجامدة الهادئة الصلبة للأشكال الفنية القديمة المحورة التي تشغل فضاءً «لمسيّاً» (Haptic) غير متواصل مع المتفرّج، والفضاء الفني الحديث «البصري»، الذي يجذب المتفرجين إلى أثره الفني الكلّي، مثلاً، في الرسم الانطباعي (ألويس رييغل). وبحث في بعض الطرق التي لا تمثّل فيها أشكالٌ في النسيج الصوفي الغليظ إلا ليوجد واحدها مع الآخر أو للارتباط واحدها مع الآخر عبر إيماءة متبادلة واحدة (مثل طعنة السيف)،

مقابل لوحات حديثة لمناظر معركة حيث الأشخاص يتفاعلون واحدهم مع الآخر بشكل أكمل وبكلّيّة متناغمة (وليام إيفنز (William Ivins)).

وناقش وتكن قائلاً، إن هذه الحالات توضح سوسيولوجياً مراحل مهمة من النمو التطوري في الشكل الفني. فالأشكال الفنية صارت أكثر فكرية وصار تفريقها ممكناً أكثر من ذي قبل، بالنسبة إلى المراجع الذاتية والموضوعية مع صيرورة البُنى الاجتماعية أكثر تعقيداً. وعلى مستوى بُنى الإدراك الحسّي المعرفية، صار للأشكال الفنية علاقة تضايف، أولًا، مع ما دعاه العالم النفسي الاجتماعي السويسري جان بياجيه (Jean Piaget) «علاقات تماس» (Contact Relations) أولية مع الأشياء. وقال بياجيه، إن الصغار يتعلمون الكلمات والأسماء في البداية عبر التماس الفيزيائي المباشر بما تشير إليه. فهم يميلون إلى فهم أسماء للأشياء بوصفها متجسّدة تجسّداً مادياً في هذه الأشياء. وقال بياجيه، إن هذا يحلّ محلّه عمليات عقلية متطوّرة بها يفهم الصغار الكلمات بأنها تمثّل الأشياء تمثيلاً تجريدياً. وأخيراً تكون هناك مرحلة من العمليات الصورية الصرفة التي يفهم بها الصغار وظائف المماثلة والاستعارة. فهم يعرفون أن الكلمات الدالّة منفصلة عن مدلولاتها العادية. وقال وتكن إن تطوّرات معرفية شبيهة في قواعد التمثيل الفنية تتضايف علاقاتها مع تغيرات واسعة في البنية الاجتماعية. فالقواعد الفنية التي تحدث المعنى تتضايف علاقاتها مع ما دعاه دوركهايم البُنى «الميكانية» للدمج الاجتماعي، حيث يكون للعلاقات الاجتماعية صفة قسرية. وقواعد الفن التي تستدعي المعنى تتضايف علاقاتها مع ما دعاه دوركهايم البُنى «العضوية» للدمج الاجتماعي، حيث يكون للعلاقات

الاجتماعية صفة تفاعلية أكمل. وتتضايف قواعد الفن التي تحثّ على المعنى في علاقات مع بُنى دمج اجتماعي متمايزة كثيراً وأحياناً شاذة، حيث تكون العلاقات الاجتماعية ذات صفة فعل داخلي، معبِّر عن مشاريع هُويّة شخصية انعكاسية. القواعد التي تحثّ على المعنى والعلاقات الاجتماعية ذات الفعل الداخلي هما المكوِّنات النموذجية للفن الحديث الخاص بالقرنين التاسع عشر والعشرين.

أطروحة وتكن نظرية فنية تطوّرية فارضة نفسها أكثر من نظرية سوروكين أو نظرية هوسير. فهي تتجنب مشكلة هوسر الخاصة بشرح الأساليب الفنية بوضعها تحت قوانين تنبؤية خاصة بالسببيّة. ففي صورة وتكن لا يكون تاريخ الفن نظرياً قابلاً للتكرار أو الإعادة. فمسلسلات التغيّر الفني تتطابق مع سياقات تاريخية معينة للتطور الاجتماعي. ومهما يكن من أمر، فإنه يظل لأطروحة وتكن مشكلاتها. فهي عبارة عن إعادة صنع قصة كان أول من ذكرها الباحثون الفنيون الألمان في أوائل القرن العشرين، والذين عادوا بدورهم إلى الفلسفة الألمانية المثالية في أوائل القرن التاسع عشر وخاصة إلى نظرية هيغل، ونظرية التوسّط بين «الذات» و «الشيء» في تاريخ الفن. (سنبحث في فلسفة الفن عند هيغل طويلاً، في الفصل الخامس). سعى وتكن إلى ترجمة أنظمة الفلسفة الألمانية المثالية والثقافة الفنية الألمانية في أوائل القرن العشرين إلى نظام علمي - اجتماعي له افتراضات يمكن تكذيبها بالتجربة، ومشاد على مفاهيم سوسيولوجية ونفسية - اجتماعية مستمدّة من عمل دوركهايم، وبياجيه وج. هـ. ميد (G. H. Mead). على كل حال، ليس واضحاً مقدار نجاحه في ذلك المشروع. فمثل العلماء الألمان، أكَّد وتكن مفهوم التطور الخطّي الوحيد حيث افترضت أشكال

الفن «القديم المهجور» بأنها تؤدّي إلى جهة واحدة فحسب، أي: نحو مرحلة التطور التي وصل إليها الفن الأوروبي الحديث. ويمكننا القول، إن أطروحته تمطّ إلى أبعد حدّ معقولية نظريةَ تطوّرٍ تدعم بحثاً تجريبياً حسّياً من دون الوقوع في مذهبٍ إثني ميتافيزيقي. ومن هذه الناحية يمكن مقارنتها بالنظريات التطوّرية لتالكوت بارسونس (Talcott Parsons) ويورغِنْ هابرماس في محاولاتهما شرح الدمج الاجتماعي المعياري عبر «أنظمة ثقافية» (Cultural Systems) و«عمليات تواصل» (Communicative Processes)، وفي نفس الوقت، السير الحذر بين «نظرية عظمى» يمكن تكذيبها تجريبياً في جانب من الجُرْف، والميتافيزيقا التأملية في الجانب الآخر.

يمكننا الاستنتاج أنه، في حين أن التعميمات المقارنة والمتجاوزة للتاريخ ممكنة، ومرغوبة وضرورية في سوسيولوجيا الفنون، فإن هذه التعميمات تحتاج لأن تكون قادرةً على التحقّق ضدّ الحالات الفردية والبيئات الفنية. فالكلام مع ماكس فيبر (1949) أفاد أن السوسيولوجيا لها توجّه نحو إظهار كيف تسهم الإنشاءات الشرحية العامة في فهمنا الظواهر الثقافية الفردية. فالشرح السوسيولوجي يتشمل على عمل إنشاء أنماط من الربط بين ما هو عام وما هو جزئي. إنه بحثٌ عن «علاقات حميمة» أو مجموعات توضيحية من التفاعل بين المراحل التاريخية المهمة، كل واحدة بمفردها. ويمكننا القول، إن أفضل أنواع الشرح في سوسيولوجيا الفنون هو الذي يحقّق ما دعاه فيبر أعلى درجة من الكفاية بين الشكل المراد شرحه والبنية الشارحة. وأكثر الشروح كفايةً هي تلك التي تبيّن أن هاتين المرحلتين الاثنتين للشرح يمكن جمعهما بتلك الطريقة فحسب. فهي تبيّن ما هو فريد ومهم ثقافياً في العلاقة.

وبوجود هذه النقاط في عقولنا، سوف ننظر الآن في بعض حالات خاصة تاريخياً من التحديد الاجتماعي - الاقتصادي في الفن. وسوف نقترح نماذج لأنظمة رئيسية ثلاثة خاصة بالاقتصاد الداعم للفنون في تاريخ الفن الغربي: (1) نظام رعاية خصوصية من قِبَل الكنيسة، والملكية، والنبلاء دام من القرون الوسطى إلى نحو نهاية القرن الثامن عشر، (2) نظام بيع حرّ للأعمال الفنية في سوق مفتوح، ابتدأ في أقطار أوروبية مختلفة في القرون السابع عشر، والثامن عشر والتاسع عشر، (3) ونظام مساعدات مالية من الدولة للفنون، مع أعمال خيرية إحسانية ورعاية تجارية ابتدأ في القرن العشرين. وسوف نشرح هذه النماذج مع بعض بحوث بارزة من قِبَل مؤرخي فنون.

الرعاية: الكنيسة، الملكيّة والنبلاء

حتى ما يقارب أواخر القرن الثامن عشر كان معظم الرسامين، والنحاتين، والمهندسين المعماريين ومؤلفي الموسيقى في أوروبا ينتج أعماله طبقاً لتكليف من رعاةٍ خصوصيين. وكان هؤلاء ممثّلين للكنيسة والبابوية في المدن والأقاليم المختلفة، مثل البطاركة، أو كانوا ممثّلين للملك، أو الإمبراطور أو رئيس البلديّة، أو كانوا من النبلاء العاملين في خدمة البلاط الملكي، أو كانوا حكاماً لمقاطعات أو رؤساء بلديّات مدن. فالشعراء والمسرحيون كانوا أقل اعتماداً على الرعاية، لأن الكتب يمكن طباعتها، وتوزيعها وبيعها عبر آليّات سوق مستقل وغالباً ما يجد كتّاب ومؤلّفو المسرحيات وظائف في الشركات المتنقلة المؤلفة من ممثلين يقومون بأدوار مسلّين شعبيين طليقين، بالرغم من أن بعض الشعراء والمسرحيين ظلّ ذا علاقة وثيقة بالبلاطات الملكية. وفي أواخر الحقبة الزمنية،

لم يعد رُعاة الفنون راغبين في أن يكونوا مجرّد أعضاء في الطبقة الأرستقراطية الأرضية التاريخية، ولأنهم تجارٌ أو أبناء تجار أصبحوا طامحين إلى امتياز الأرستقراطية عبر الاستثمار في الأرض، والأملاك والفن لعرضه في مقاطعاتهم، أو عبر هِباتٍ خيرية شعبية.

في ظلّ نظام الرعاية ذاك، عاش معظم الفنانين معتمدين اعتماداً قوياً على عددٍ قليل من الأفراد ذوي القوة السياسية. وغالباً ما يدخل الفنانون في عقودٍ لشهور أو لسنوات عديدة، وغالباً ما تكون مشاريعهم مرتبطة مادياً بملكية الراعي، مثل لوحة جصّية جدارية في كنيسة صغيرة أو لوحة على المذبح في كنيسة أو في مدخل قصر. ويمكننا التفكير بلوحات الجصّ الجدارية لمايكلانجلو للبابوية في كنيسة سستين (Sistine). والمألوف أن يقيم الفنانون في مقاطعة الراعي حيث تكون مرتبتهم مرتبة خدام. تلكم كانت حالة المؤلفين. فيمكننا التفكير برامو (Rameau) في بلاط لويس الرابع عشر، وهايدن (Haydn) في بلاط الكونت إسترهيزي (Count Esterhazy)، أو ج. س. باخ كرئيس جوقة من المرتّلين أو المنشدين في كنيسة الدولة في لايبزغ (Leipzig). وفي ظلّ هذا النظام، قلّما صنع الفنانون أعمالاً قبل تكليف أو تفويض رعاتهم. فلم يفكروا بعمل وقاموا بتنفيذه أولاً ثم بحثوا عن زبون. وبالرغم من أنه لم يعد يُنظر إلى الفنانين في عصر النهضة بأنهم ينتمون إلى «الفنون الميكانيكية»، لكنهم ظلوا حرفيين، بمعنى جوهري في نظر «الفنون الليبرالية» ذات الاعتبار، مثل الفلسفة والثيولوجيا. فقد تمثّلت طريقة حياتهم في إنتاج العمل عند الطلب. ففكرة العمل الفني كمطلب شخصي للكمال في أشياء معيّنة من دون تفكير مباشر بمشترين أو زبائن لم تكن إلى أن كان القرن التاسع عشر.

يمكننا القول، إن بُنى القوة التي استجاب لها الفنانون، ظلّت نظام الرعاية الذي كان من النوع الموصوف من قبل فيبر بكلمات «السيطرة التقليدية» (Traditional Domination) (1978: 226-40). وقد استمد نظام الرعاية من النخب السياسية والكنسية الممنوحة سلطة مقدّسة أو شبه مقدّسة خاصة في شخص الملك، أو الإمبراطور أو البابا. ولم تكن السيطرة ذات طبيعة قانونية - رسمية أو بيروقراطية حديثة: فقد تألّفت من قواعد غير رسمية خاصة بالإجلال، والتقليد، والولاء والإيمان بنظام أخلاقي أعلى. ويمكن ملاحظة بعض نتائج تلك العلاقات في تنظيم المحتوى التراتبي البارز في الفن القروسطي وفي عصر النهضة وفن الباروك (Baroque). فالفن في تلك الفترات الزمنية مال إلى إثبات الأنظمة التراتبية للأنظمة الأخلاقية للمؤسسات وللأفراد. فهو يعرض مشاهد وشخصيات ترمز إلى الفضيلة، والبطولة، والسيادة والقيادة الكارزمية أو للعدالة، والغفران والخلاص. ونحن نرى ذلك بشكل بارز في رسوم السقوف الباروكية على الجصّ، مثل السماء الصاعدة إلى الله في مشاهد معركة ترسم لحظة الانتصار، أو لحظة النزاع الذي يختبر شجاعة الجماعة، أو لحظات الإحسان والشهامة، أو سرد **الكتاب المقدَّس** للخطيئة واللعنة المرتبطة بما هو حقير، ومظلم، وصغير أو شبيه بالدنيا، فعلى سبيل المثال، في أسفل لوحة مرسومة أو في أجزائها الهامشية، أو موضوعة في بداية سرد القصة، ويتبعها بعد ذلك الفردوس في نهاية رحلة ملحمية طويلة، كما في كتاب دانتي: **الكوميديا الإلهيّة** (*Divine Comedy*).

إن البحث الذي وضعه مايكل باكساندال (Michael Baxandall) والذي عنوانه: الرسم والخبرة في إيطاليا في القرن

الخامس عشر (Painting and Experience in Fifteenth Century Italy) يوضح تلك البُنى. فقد كتب باكساندال قائلاً، إن رسوم القرن الخامس عشر كانت «مستودعاً لعلاقة اجتماعية» (1972: 1-2). فيمكن اعتبارها اليوم «أحفورات حياة اقتصادية». وبيّن باكساندال ذلك عبر الطريقة التي بها أنتج رسامو عصر النهضة أعمالاً استناداً إلى كونها موصى عليها، ومصنوعة وفقاً لطلبات الزبون. أما رغبات الزبون الدقيقة وتفصيلاتها فتوضع في اتفاق قانوني مع تاريخ إنجاز العمل. ومادياً، كان الزبائن يحدِّدون صفات مادية مميَّزة، مثل أن يُحاط المسيح الطفل بهالةٍ بمقدارٍ بارز من ورق الذهب، أو يرسم ثوب مادونا (Madonna) بلون أزرق متميّز. وتحسب الأموال التي يأخذها الفنان طبقاً لتلك المتطلبات الواضحة المعالم. وإذا لم يكن الراعي راضياً، فإن الفنان سيكون في حالة كبيرة من اللاأمن المالي. ويفوَّض الفن لإظهار عروض لهبات واضحة، وتكون مصممة للتأثير في الخدمة والولاء للأمير أو البطريرك، أو لإظهار تكريس مدني أهلي لمدينة الراعي. وبيَّن باكساندال أيضاً كيف سبق أن كان رعاة فن كثيرون في عصر النهضة الإيطالي تجّاراً أو زبائن لتجّار للطبقة الأرستقراطية، منشغلة بالحساب وتقدير الكميات. وقال باكسندال إن ذلك الإنشغال السابق ظهر في التنظيم الهندسي البارز الخاص برسوم عصر النهضة الإيطالي. ونحن نرى ذلك، مثلاً، في لوحة بيارو ديلّا (Piero Della) المنظمة وفقاً للرياضيات، نعني الجَلْد (The Flagellation) (المثل التوضيحي رقم 5، السابق) [انظر أيضاً غنسبرغ].

كان التجار الإيطاليون في القرن الخامس عشر فريدين في إخلاصهم الشديد للسلطات البلدية والكنسية في دولة مدينتهم.

أما في ما بعد، نعني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي أجزاء كثيرة من أوروبا، فلم تعد السلطات الملكية، والبلدية والكنسية تمارس التأثير المسيطر ذاته في الحياة الثقافية المنظَّمة. فقد حلّ محلّها جزئياً نظام جديد لبيع الأعمال الفنية في سوق مفتوح، ومن دون ضمانات آمنة لمشترين ورعاة. وقد أثَّر ذلك في حياة الفنانين بطرق دراماتيكية وجارحة. ونحن نرى ذلك بأوضع ما يكون في دراسةٍ عن ولفغانغ موزارت (Wolfgang Mozart) وضعها نوربيرت إلياس (Nobert Elias, 1993) الذي بيَّن كيف نشأت تعاسة موزارت الاقتصادية من محاولته الانفصال عن نظام المرتبة الدنيا في الخدمة - البيتية لبلاطات الملكية لصالح وظيفة ذاتية حرة، وذلك قبل أن يوجد نظام سوق بديل. فإذلاله في البلاطات الملكية وإحباطه من معرفة أن شهرته هي في دوائر شعبية واسعة، جعلاه يسعى لتنظيم حفلاته الموسيقية وحده. وبدا ذلك قابلاً للتطبيق بالمقارنة مع مهنٍ أخرى في الطبقة الوسطى في فيينا في القرن الثامن عشر. على كل حال، لقد أخفق موزارت في ذلك المشروع، لأن نظاماً يقوده سوق استهلاك شعبي للموسيقى من دون اسم لم يكن قد تأسس بعد. وشبيه بذلك بيَّن تيا دينورا (Tia DeNora, 1995) كيف كان بيتهوفن (Beethoven) موجوداً على الخطوط الخاطئة بين نظام رعاية لم يمت بعد ونظام ناشئ لكنه لم يصبح نظام سوق كامل التأسيس بعد. وقال دينورا إن بيتهوفن حلَّ هذه المعضلة باستراتيجية قوامها تعاون حذِر مع طبقة من الأرستقراطية العليا في فيينا. وهذه الطبقة الأرستقراطية العليا حقّقت عملياً حفلات موسيقية ممتازة ومكرَّسة لشكل من الموسيقى الكلاسيكية المتقدّمة برهنت على ذوقها المميِّز - تمييزاً لها عن

الطبقات الأرستقراطية الدنيا والطبقات الوسطى. فمن هذه النواحي مثَّل كلٌّ من موزارت وبيتهوفن الفنانين العالقين في مرحلة الانتقال بين نظامي دعم اقتصادي للفنون: نظام قديم من الرعاية الخصوصية ونظام جديد لكنه لم يصبح مسيطراً وهو نظام بيع في سوق حرّة.

أسواق الفنون في أوائل أوروبا الحديثة

تعود جذور النظام الجديد إلى أوائل القرن السابع عشر. وقد أثَّر في أشكال فنية مختلفة بسرعات مختلفة في أقطار ومناطق مختلفة. وكانت أقطار أوروبا الشمالية أول من اختبر التشكيل الجديد. نقيض ذلك هو ما حصل في أوروبا الجنوبية الكاثوليكية وفي مناطق وسط أوروبا وشرقها التي كانت تحت حكم إمبراطورية هابسبورغ (Hapsburg)، فقد ظلّت الفنون في نظام الرعاية لمدة أطول بكثير. وبعد الأدب والشعر اللذين كانا يؤلفان جزءاً من تجارة الكتب، كان الرسم الشكل الفني الذي تلا واختبر النظام الجديد. وعكس ذلك كانت الموسيقى هي الفن الأخير الذي تحرَّك حيث يعود ذلك إلى المخاطر المالية العالية الخاصة بالنفقات التي يجب دفعها لأعدادٍ كبيرة من اللاعبين، من دون ضمان وجود مستمعين خاصة على سبيل المثال، في حالة الأوبرا.

ويمكننا القول، إنه في حين كان الفنانون في نظام الرعاية مرتبطين بأسيادهم الذين كانوا يدفعون لهم برابطةٍ إقطاعية أو بواجب شخصي، فإن الفنانين في ظل نظام السوق كانوا أحراراً رسمياً بأن يبيعوا منتوجاتهم لمن يريدون. فلم يعد الفنانون يعتمدون على نزوات وخصوصيات أي زبون. فلم يعتمدوا إلّا على شراء أعمالهم من أناسٍ غير معروفي الأسماء. وقد جلب هذا فصلاً قوياً

بين علاقات الفنانين الشخصية وعلاقاتهم المهنية. وأنشأ الفنانون تمييزاً قوياً بين الناحية العامة والناحية الخصوصية لشخصياتهم. وفصلوا بوضوح ما يخصّ نفوسهم المبدعة «الداخلية» عن ما يخص وسائل عيشهم الدنيوية «الخارجية». غير أن الفنانين بقوا بمقدار كبير أقل أماناً من الناحية المالية، مما كانوا عليه في نظام الرعاية، لأنهم لم يتمكنوا من الاعتماد على علاقة مستمرة مع زبون.

وأوضح ما يلحظ نظام السوق في الرسم الزيتي في هولندا القرن السابع عشر، التي شهدت نشوءاً لفنانين رسموا لوحات على قماش القنّب (Canvas) صغير، يمكن نقلها بسهولة للبيع لتجار يعملون في المرفأين التجاريين في مدينتي أمستردام وروتردام (Rotterdam). وقد علّق جون بيرغر قائلاً، إن الأشياء المادية في اللوحات الزيتية في هولندا في القرن السابع عشر بدت بنوع من المادية القوية ومرسومة بخطوط محيطة واضحة وألوان غنيّة. وكتب بيرغر قائلاً، إن الرسم التشكيلي بالزيت «فعل للمظاهر ما فعله الرأسمال للعلاقات الاجتماعية». فكان على الرسم التشكيلي «أن يكون قادراً على تحقيق الرغبة التي يمكن أن يبتاعها المال. والرغبة البصرية في ما يمكن شراؤه تَمْثُلُ في ملموسيّتها، وفي كيفية مكافأتها لمس المالك ويده (1972: 87, 90)». ويمكننا القول، إن الرسم الهولندي في القرن السابع عشر برهن على وجود بعض السِّمات المميّزة للاقتصاد الرأسمالي المتقدّم، وعلامته درجات عالية من التخصّص في تقسيم العمل. فالرسامون اختصّوا في نوع خاص مثل المناظر الطبيعية، داخل المنازل؛ الحياة الساكنة أو رسم الأشخاص، أما التجّار والوكلاء فقد اختصّوا في التجارة في أي واحدٍ من هذه الأنواع. وبالرغم من أن الكثير من تصوير الأشخاص

ظلّ معتمداً على التفويض - غالباً ما كان الفنان يُفوّض لرسم صور مجموعة من أعضاء مجالس المدن، من محامين، وأسر رجال أعمال وآخرين بارزين - فإن بعض الفنانين رسم صوراً لأفراد غير بارزين، كموضوعات إستطيقية ليس إلّا. لذا، نجد أن الرسامين الهولنديين كانوا يعملون على أساس حرّ طليق من أي التزام، مكيّفين إنتاجهم مع مطالب السوق المتقلّبة.

يمكن النقاش والقول، إن الكثير من الرسم الهولندي في القرن السابع عشر برهن على الأولوية الزمنية للروح الشعبية الديمقراطية في تنظيم سِماتها المكوِّنة لها. وبالرغم من أن الكثير منه اصطبغ بمعنى صارم لسلطة الآباء المدنيين، فإنه لم يكن شائعاً رؤية أشخاص ذوي مرتبة في أعلى اللوحة أو في مقدّمتها. فقد كان هناك الكثير من المواضيع العلمانية المدنية، المتجذّرة في الشؤون العملية اليومية، وهذه المواضيع، وفي ذات الوقت، مشكَّلة بروح شعبية كالفنية (Calvinist) قوية تتصّف بالاقتصاد والامتناع عن الملذّات المدّمرة (Schama, 1987). وكما بيَّن فيبر في بحثه الشهير: **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية** (*The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*) كان للأخلاق الكالفنية في هولندا وإنجلترا أثر تمثَّل في شرعنة الانشغال الكامل بالأعمال الدنيوية لا تحريمها.

من المفيد مقارنة أسواق الفن الهولندي في القرن السابع عشر مع سوق الأدب القصصي في إنجلترا في القرن الثامن عشر. فعندما كان الرسامون الهولنديون في القرن السابع عشر ما يزالون يمدّون نخبة تجارية صغيرة، فإن مؤلّفي الروايات والقصص الطويلة الإنجليز في القرن الثامن عشر دعموا شريحة واسعة من الطبقات الوسطى

ذات الملكية. ولم يشمل ذلك الأسر ذات الثروة الرأسمالية الواسعة فقط، بل شمل أيضاً أسراً ذات وسائل متواضعة، وشمل هذا القرّاء الذكور والإناث. ويمكننا القول، إن الأدب في إنجلترا، في القرن الثامن عشر اهتم، ولأول مرة بالمصالح البورجوازية وخبراتها. وفي دراسة عن نشوء القصة الأدبية الإنجليزية، بيَّن إيان واط (Ian Watt, 1957) كيف نشأ سوق جديد للأدب القصصي من تزايد دراماتيكي في الحصول الرخيص عليه ومن النفقات المخفّضة الخاصة بطباعة الكتب، وكذلك من تزايد المعرفة بالقراءة والكتابة في أوساط الطبقات الحرفية. وقد تماشت الأحوال المتقدمة للتجارة في المراكز المدينية الكوزموبوليتانية مثل لندن، وليفربول وبريستول مع نشوء اهتمام شعبي بالسياسة. فالصحف، والمقاهي، وعدم التطابق مع الدين وروح التجريب العلمي، كل ذلك خلق الشروط لظهور نوع جديد مزدهر من الكتابة صار شعبياً في الطبقات الوسطى. وتمثَّل النوع الجديد في القصة أو الرواية، وفي مركزه كانت صورة الفرد العادي. وقد واجهت الفرد في روايات القرن الثامن عشر الإنجليزية مشكلة التوفيق بين المشاعر الخصوصية والمنافع والمصالح الشخصية من جهة والواجبات العامة والاجتماعية من جهة أخرى. وقد ذكر واط أنه يمكن ملاحظة روح جديدة من «الفردية العاطفية» (Affective Individualism) في القصص الشعبية مثل قصة دانيال ديفو (Daniel Defoe): **روبنسون كروزو** (*Robinson Crusoe*) وقصة هنري فيلدنغ (Henry Fielding): **توم جونز** (*Tom Jones*)، والقصتين **باميلا** (*Pamela*) **وكلاريسّا** (*Clarissa*) لصاموئيل ريتشاردسون (Samuel Richardson) المكتوبتين بأسلوب الرسائل والموجّهتين إلى القارئات اللواتي يفكّرن بالزواج. فالنساء والرجال البورجوازيين

يمكنهم أن يقرؤوا هذه القصص بشكل خصوصي ويتعاطفوا مع معضلات أبطالها النفسية، من دون الكشف عن عواطفهم للعموم. فقراءة قصةٍ خبرةٌ خصوصية أكثر من حضور ليلة في المسرح.

وذكر واط (1996) كيف تختلف الرسالة الأخلاقية في قصة **كروزو** لديفو بشكل بارز عن الرسالة الأخلاقية في القصص الثلاث الأكثر نموذجية من سواها والتي تدور حول أفراد رحّالة في القرنين السادس عشر والسابع عشر: ففي حين عوقب **فاوست** (*Faust*)، ودون **جوان** (*Don Juan*) ودون **كيشوت** (*Don Quixote*) لفرديتهم – ففاوست لأنه أراد أن يبالغ في معرفته، ودون جوان لمبالغته في إغواء الكثير من النساء، ودون كيشوت لعدم انسجامه مع المعايير اليومية – فإن فردية كروزو احتُفي بها. ففي قصة ديفو، بحث كروزو المنفرد عن نفسه، عن معنى حياته وعلاقته بالله من خلال مبادرة شخصية كاملة لم تعد تعتبر جريمة ضد المجتمع. فقد اعتُبر وأُبرز كمثل لكي يتبعه المجتمع.

يمكننا القول، إن علاقة الفرد بالمجتمع، في الرسم والأدب في القرن التاسع عشر كان لها نواحٍ متنوّعة ومعقّدة. ومع أن الرسامين والكتّاب كانوا من الطبقة الوسطى، فإن الكثيرين منهم ابتعدوا عن طبقتهم وقيمها التجارية والصناعية. فهناك علامة جديدة من الريبة وخيبة الأمل يمكن ملاحظتهما في أعمالهم وتفيدنا بعلاقة الثقافة والاقتصاد في الحقب الزمنية. ونحن نشاهد ذلك عند الرسامين الاجتماعيين الواقعيين مثل جان – فرانسوا ميليه (Jean-François Millet) وغوستاف كوربيه، وفي النقد الاجتماعي الحادّ للكتّاب معنيين بالطبقة، والفقر، والنساء، والزواج والأسرة، مثل جاين

أوستن، وستندال (Stendhal)، وأونوريه دو بالزاك، وغوستاف فلوبير (Gustave Flaubert)، وتشارلز ديكنز (Charles Dickens)، وجورج ساند (Georges Sand)، وجورج إليوت، وهنريك إبْسن (Henrik Ibsen) وإميل زولا (Émile Zola). ونشاهده أيضاً عند كتّاب محافظين منشغلين بالقومية، والدين، والإيمان والانسجام الاجتماعي مثل ماثيو أرنولد، وبنيامين ديزريلي (Benjamin Disraeli)، وألكسندر بوشكين (Alexander Pushkin)، وليو تولستوي (Leo Tolstoy) وفيودور دستويفسكي.

سوف ننظر في نواحٍ إضافية لهذا الجوّ الملبّد بالقلق وخيبة الأمل في فن القرن التاسع عشر في الفصل الخامس، وفي العلاقة بروابط بين الفنّ وعودة الأسطورة والهُويّة الدينية في الثقافة الحديثة. غير أننا الآن سنتحوّل إلى نظام ثالث من الدعم الاقتصادي للفنون، تميَّز بمساعدات من الدولة مع أعمال ورعاية تجارية في القرن العشرين.

الدولة والسوق في تمويل فنون القرن العشرين

على العكس من الرعاية الخصوصية والبيع الحرّ في الأسواق المفتوحة، تميَّز النظام الثالث بمحاولة وضع وسائل العيش المادية للفنانين على أساس عقلي. وهو يشمل التأسيس المخطّط لمؤسسات فنون قادرة على الإدارة العقلية.

وأوضح مثل لمحاولة عقلنة وسائل العيش المادية للفنانين يمكن الوقوع عليه في روسيا السوفيتية بعد عام 1917. فالشيوعية السوفيتية هي أوضح مثل عن مشروع «حداثة منظَّمة» (Organized

Modernity) علامتها محاولة وضع جميع قطاعات النظام الاجتماعي تحت إدارة عقلية، بما في ذلك الحياة الثقافية والفنية. وأيضاً الحياة الاقتصادية والسياسية (Wagner, 1994). وقد أدّت الحركات الشيوعية التي عمَّت أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى إلى الفكرة المفيدة أنه، إذا تمكّن الفنانون من تلقّي تمويل من الدولة، فإنه سيُحرّرون من تقلّبات السوق الرأسمالي. وسيكون الفنانون قادرين على العمل الخلّاق من دون أن يتوسّلوا اتجاهات السوق أو يتملَّقوا أمراء وبطاركة فاسدين. فيمكنهم أن يقوموا بتجارب كما تمليهم عليهم ضمائرهم، بوصفهم أعضاء حقيقيين في المجتمع وغير مستبعدين. وقد تحوَّلت هذه الفكرة إلى خطة عند مفوَّض الثقافة الأول الذي عيّنه لينين في عشرينات عام 1920 لوناتشاركسكي (Lunacharskey). ومن الإنصاف القول، إن تلك الخطة كانت مسؤولة لنحو ثماني سنوات عن موجة لافتة من التجريب الحديث في الفن السوفياتي، مثلاً في الرسم البنّاء والنحت عند كاسيمير ماليفيتش (Kasimir Malevich)، وفلاديمير تاتلين (Vladimir Taltin)، ونوم غابو (Naum Gabo) وإلْ ليستسكي (El Lissitsky)، وفي مسرح فلادمير ماياكوفسكي (Vladimir Mayakovsky)، وفيلم سيرجي أيسنستين (Sergei Eisenstein) وموسيقى ديمتري شوستاكوفتش (Dmitri Shostakovich).

وحالاً بعد وفاة لينين غادرت حقيقة دعم الدولة للفنون في روسيا السوفياتية بشكل لافت، والبيانات والإعلانات الرسمية. وفي عهد ستالين، اقتضت العقيدة السوفياتية أن يقوموا بتجاربهم، فحسب، في حدود قدرتهم كممثلين للجماهير البروليتارية

(العمّال). والدولة لا تدعم الفنانين إلّا إذا اعتبر الفنانون الدولة حارسة الشعب والوصية عليه. وجميع العلامات التي لها علاقة بالشعور الشخصي الذاتي والمعبَّر عنها في استعمالات إبداع صوري غامض أو هزلي، شجب بوصفه عودة إلى «الانحطاط» (Decadence) وإلى «المذهب الصوري البورجوازي» (Bourgeois Formalism). وخوفاً من الإبعاد، اضطر الفنانون للإبداع باسم «الواقعية الاشتراكية» (Socialist Realism) وعملياً عني ذلك صور دعاية لعمّال المعامل وللمزارعين السعيدين، وقصصاً طويلة عن الرأسماليين الفاسدين مقابل الثوريين الاشتراكيين وما شابه ذلك.

وفي الدول الديمقراطية - الاشتراكية في أوروبا الغربية بعد الحرب جاءت الرعاية بمعظمها من وكالات الدولة شبه المستقلّة التي تدير شؤون التمويل من الضرائب العامة. وقد بلغ هذا النظام ذورته في ستينات وسبعينات القرن المنصرم، لكنه اليوم مكبوح. أما في الولايات المتحدة اليوم، فإن بعض تمويل الفنون يأتي من الإعانات الحكومية، وخاصة من المنح القومية للفنون (The National Endowment for the Arts) المؤسسة في عام 1965. على كل حال، كان أكبر مقدار من التمويل الفني الأميركي معتمداً بصورة دائمة على العطايا الخيرية من قِبَل المقاولين أو الملتزمين مثل مؤسسات روكفلر (Rockefeller)، وكارنيغي (Carnegie) وغوغنهايم (Guggenheim)، وكذلك على نظام الضريبة الفيدرالي الخاص بإعفاءات الشركات من الضريبة مقابل تبرّعاتها للمؤسسات الثقافية والتعليمية. أما في أوروبا، فمنذ ثمانينات القرن الماضي نقص وضعف تمويل الدولة للفنون، لأن حكومات وسط اليمين ووسط اليسار سعت إلى إنقاص الصرف العام. ونتج من ذلك أن

سعى الفنانون والمؤسسات الفنية في أوروبا، منذ عام 1980 سعياً متزايداً للحصول على نسب كبيرة من مدخولها من الرعاية التجارية ومن المنظمات الخيرية.

في هذا المفصل، من الأهمية بمكان، أن نلاحظ عدداً من التمييزات ذات المقارنة. في الفصل السابع سوف نبحث في بعض الطرق التي عملت بها من نواحٍ كثيرة السياسات الاقتصادية الليبرالية المتجددة، ومنذ ثمانينات القرن الماضي على تدمير الخدمة الاجتماعية المنظمة لمؤسسات الفنون المعاصرة. وعلى كل حال نقول إنه في المفصل الحالي، لا بدَّ من الإشارة إلى أنه حتى خلال زمن دعم الدولة الكبير للفنون في ستينات القرن الماضي وسبعيناته، ظلَّت مساعدات الدولة والمحسنين من أهل الخير والإحسان بشكل دائم ذات علاقة مهمّة ببيئات السوق الحرّ. فصالات العرض العامة والمتاحف كانت تعمل دائماً عبر تفاعل وثيق مع الفاعلين التجاريين الخصوصيين مثل التجار، وجامعي الأعمال الفنية، والوكلاء وبيوت المزاد. ودائماً كانت صالات العرض تتنافس في ما بينها سعياً وراء الحضور الشعبي استناداً إلى أسسٍ تجارية أو ذات علاقة بالتجارة.

خاصةً تدل دراسات تجريبية حسّية كثيرة أن المؤسسات الفنية العامة لم تكن بشكل عام المثير الأول أو الأقوى أو الراعي للإبداع الفني في القرن العشرين (Crane 1987, Moulin 1987, White and White 1965). وقد بدا أن أعظم دوافع الإبداع الفني في القرن العشرين لم تأتِ من الالتزامات التمويلية الحكومية، وإنما من أعمال جامعي الأعمال الفنية الخصوصيين في أنواع خاصة. لذا، بيَّن مولان (1987)، في دراسته لأسواق الفن الفرنسية منذ ثمانينات القرن التاسع عشر كيف خلق جامعو الأعمال الفنية الخصوصيون طلبات السوق من قِبَل فنانين معينين ولأساليب معيّنة ومدارس فنية معينة، والتي لها استجابت مؤسسات الفن العامة عبر شراء

أعمال من التجار ومن معارض منظّمة - لكن كان ذلك دائماً بعد مبادرات جامعي الأعمال الفنية. وأظهر مولان أن الأوائل الذين تحركوا للتطوير، التنويع والاعتراف الشعبي بحركات الفن في فرنسا لم يكونوا أكاديميين، وأمناء متاحف أو مكتبات أو نقّاداً، وإنما كانوا عاملين تجاريين خصوصيين خلقوا أسعار السوق لأعمال فنانين معينين، ونظروا في ارتفاع هذه الأسعار في المستقبل مع نظرة تتعلق بعودة مستقبلية للبيع في صالات العرض. وقال مولان، إن المؤسسات الفنية العامة، في القرن العشرين قامت بدور البوّاب، مضيفة طابعاً من المشروعية الثقافية العامة على آليات الانتقاء السابقة التي كانت ذات طابع اقتصادي، بشكل مميَّز. فحالما يؤسس الفنانون حياتهم في أسواق تجارية خاصة بالسلع الثقافية، فإن المؤسسات العامة تساعد على تثبيت أنماط حياتهم عبر إضفاء مرتبة عليها.

كذلك بيَّن كرين (1987) كيف سارعت صالات العرض الفني في خمسينات القرن العشرين في نيويورك خاصة متحف الفن الحديث (Museum of Modern Art) ومتحف غوغنهايم (Guggenheim Museum) للحصول على أعمال فنٍّ تعبيري تجريدي، وبالتالي تقديس هذا النوع كجزء من مجموعة مبادئ الحداثة الأميركية، لكنها كانت بطيئة في الحصول على أعمال فن البوب(*) (Pop Art) في ستينات القرن العشرين. في ستينات القرن العشرين عملت صالات العرض في نيويورك كبوّابات لبعض قطاعات السوق الخاص بالسلع الفنية ليس لسواها. وفي حالة فن

(*) حركة فنية نشأت في أواسط خمسينات عام 1950 في بريطانيا، وفي أواخر خمسينيات العام ذاته في الولايات المتحدة. وقد مثَّلت تحدّياً لتقاليد الفنون الجميلة. وقد استخدم هذا الفن نواحٍ من الثقافة الجمهورية، مثل الإعلان، والكتب الهزلية. وقد فُسِّر بأنه ردّ فعل على الأفكار السائدة زمانئذٍ والخاصة بالمذهب التعبيري التجريدي. واستهدف هذا الفن توظيف صور شعبية مقابل الثقافة الفنية عند النخبة، مؤكداً ما هو مبتذل من العناصر في أي ثقافة، وغالباً باستعمال أسلوب السخرية والتهكّم (المترجم).

البوب كانت المبادرة لصالات العرض في المدن الأميركية الريفية. ونسب كرين ذلك الفقدان للمبادرة لتوتّرات خاصة بالتوسّع التنظيمي والتحوّل البيروقراطي في صالات العرض النيويوركية. كما بيّن دوبِنْ كيف لم يكن التمويل الفيدرالي لمشاريع الفنون الشعبية وتعلّم الفنون في الولايات المتحدة منذ ثلاثينات القرن الماضي متحرّراً من ضغوط تجارية. ودرس دوبنْ المبادرات الفيدرالية الرامية لتوسيع الإسهام الجمهوري في النشاطات الفنية، عبر مشاريع مثل اللوحات الجدارية في الضواحي الفقيرة للمدن، والنحت في متنزَّهات المدينة ومشاريع نموّ خلّاقة في وحدات الإصلاح وإعادة تأهيل الذين تعاطوا المخدرات وإيجاد المأوى لمن فقده. وقد بيّن كيف شاع في هذه المبادرات باستمرار مصالح المشاريع التجارية المخوَّلة والمرتبطة باهتمام بالصورة العامة للمدينة كمركز جذبٍ للاستثمار. وقال دوبنْ إن تلك المصالح عملت كنظام قويّ لمجموعة من المخارج المقبولة الخاصة بالرقابة الفيدرالية للفنون الأميركية الشعبية، وإن لم تكن رقابة كاملة.

تلك الدراسات دلَّت على الطرق التي كان بها دعم الدولة للفنون في القرن العشرين، وبصورة جوهرية مصاغاً، ومشكّلاً، ومكبوحاً من بعض النواحي بالمصالح التجارية. ويمكننا أن نقول، ومن دون شطط، إنه منذ ثمانينات القرن العشرين أحرزت تلك المصالح التجارية قوةً أكبر وسلطة على المؤسسات الفنية نتيجة انخفاض في الصرف الشعبي العام. وعلينا أيضاً أن نذكر بعض الأسباب الثقافية وراء تلك التطوّرات التي لها علاقة بتغيّرات الموقف بين الفنانين. فقبل ثمانينات القرن العشرين جنحَ كثير من فنّاني الطليعة إلى تعريف أعمالهم على أنها مضادّة، وعن وعي هي مضادّة للسوق الرأسمالي. وفي بعض الحالات، اعتبروا أنفسهم متحدّين صراحةً الرغبات الرأسمالية، ورغبات التملّك، والجمع للمصنوعات المادية النادرة وتجميعها. تلكم كانت

الحالة، فمثلاً بالنسبة لأعمال الحدّ الأدنى والأعمال الفكرية في أوائل سبعينات القرن العشرين لم تترك غالباً أثراً مادياً عن ذاتها. وعلى كل حال نقول، إنه، منذ ذلك الزمن، أصبح الفنانون أقل عداوةً للانخراط التجاري في الفن وأقل ثقةً بإدارة الدولة لتمويل الفنون ولسلطة الدولة على الشؤون الثقافية بعامة (McGuigan, 1996). وحصل إدراك أفاد أن وكالات الدولة الخاصة بالفنون بعد الحرب مالت إلى صالح مشاريع ذات علاقة مثبتة بالتقاليد القومية التاريخية ولها نَسَبٌ إنساني كلاسيكي، وذلك على حساب التنوّع الإثني في الفن، وعلى حساب الثقافة الشعبية. وقد اعتبرت الوكالات التجارية مقابل ذلك أنها من بعض النواحي أوسع عقلاً ومساواتية بالنسبة لقرارات الرعاية. وكانت الوكالات التجارية بدورها توّاقةً لفرصٍ لتبرهن على وجود علاقات شعبية صحّية عبر مشاريع الرعاية. وقد خلق هذا بيئةً صار فيها الفنانون ذوي وعي - ذاتي متزايد في علاقاتهم مع الرعاة، والتجّار ووسائل الإعلام. لقد صاروا ما دعاه ديماغيو (1982) وآخرون «مقاولين ثقافيين» (Cultural Entrepreneurs) في بيئات مشبعة بالإعلام، وبيئات من نوافذ الإبداع الفني. وسوف نهتم بمظاهر إضافية لهذه الحالة في الفصل السابع.

خاتمة

لقد نظرنا في عددٍ من النظريات والشروح الخاصة بالتحديد الاقتصادي في الفن. فالشروح الماركسية الكلاسيكية مالت إلى افتراض نظريات تحديد اختزالية متطرّفة بواسطة البُنى الاجتماعية الطبقية. ورأينا أن العلاقات ليست منعكسةً في أعمال الفن أو مطبوعة فيها بأي آليّة سببيّة مباشرة. فهي محوَّلة إلى رموز في الأعمال الفنية

عبر قوة الخيال المُبدع للفنانين، وعبر أنظمة جمالية مستقلة نسبياً، من أنظمة المعنى. واقترح بعض الكتّاب نظريات عامة بديلة خاصة بالتحديد البنيوي في الفن، منهم ويلهلم وورنغر، وبيترم سوروكين، وروبرت وتكن، وأيضاً أرنولد هوسر (بالرغم من أن كتابة هوسر ظلَّت مدينة للتفكير الماركسي الكلاسيكي). ونشأت المشاكل مع هذه النظريات عندما حاولت أن تؤسّس علاقات سببيّة منتظمة بين التغيّر الاجتماعي والتغيّر الفني، أو عندما أكَّدت أنظمةً تطوريةً كلية تقترب من الميتافيزيقا التأملية أو تنحدر إليها. وتدل هذه الصعوبات على أن التعميمات التاريخية المقارنة والخاصة بالفن والبنية الاجتماعية تحتاج أن تكون قادرة على التصديق، حالة-بعد-حالة، إذا كان لا بدَّ لها من أن تثبت عن كفايةٍ تأويلية حقيقية منسجمة مع ما دعاه ماكس فيبر «الفردية» التاريخية للظواهر الثقافية. والمنهجيات التاريخية الأكثر تخصيصاً تتطلّب تركيزاً على درس مصادر وسائل عيش الفنانين المادية عبر تحليلٍ لأنظمة الرعاية الخصوصية، أنظمة البيع الحرّ للأشياء الفنية في أسواق مفتوحة، وأنظمة مساعدة مالية من الدولة، من إحسان خيري ورعاية تجارية للفنون.

الفصل الرابع

الاستهلاك والاستقلاليّة الجمالية

لقد بحثنا في مسائل متنوّعة تتعلق ببيئات الإنتاج الفني في المجتمع. ونتحوَّل الآن إلى مجموعة إضافية تتعلق بمسائل الاستقبال والاستهلاك الفنيين في المجتمع. ونبدأ بالنظر في الأطروحة المعيارية المفيدة أن الأعمال الفنية يمكن أن تكون، مقيَّمةً «لذاتها»، لا لمصلحة خارجية أو هدف ما، مثل التسلية أو لغرضٍ أخلاقي أو سياسي خاص بالتعليم والنصح. وقد عُرفت هذه الأطروحة، في تاريخ الفكر الغربي باسم أطروحة «استقلال العلم الجمالي». وفي البداية سوف نشرح هذه الأطروحة كما وردت في كتابات أكثر المنافحين عنها تأثيراً في القرن الثامن عشر، نعني إيمانويل كَنْت. وبعد ذلك نناقش عدداً من الملاحظات السوسيولوجية النقدية الخاصة بالأطروحة. وهذه تتعلّق ببيئات أفكار عن الفن والجمالية في المجتمع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وعلاقتهما بعادات الاستهلاك عند الطبقات الأوروبية الوسطى وعند الطبقة الأرستقراطية. ثم نتحوّل إلى بعض الملاحظات المعاصرة المتعلقة بالأطروحة ذات الصلة ببُنى الترتيب الثقافي والتعليمي في المجتمع الحاضر. وسندرس هذه

الأفكار في عمل بيار بورديو بشكل رئيسي، وكذلك في أعمال عدد من السوسيولوجيين الأميركيين المعاصرين الخاصة بـ «ثقافات الذوق» المميَّزة اجتماعياً. ونختتم بتقييم نقدي لسوسيولوجيا الذوق في العلاقة مع مسألة صحة الجمالية.

الجمالية الكَنْتيّة

أصول أطروحة استقلالية علم الجمال نلقاها في الثقافة الأوروبية في القرن الثامن عشر. ففي أوائل القرن الثامن عشر شرع عدد من العلماء الإنجليز والاسكتلانديين في الكتابة عن مشاعر الشفقة، التعاطف والثقة بين البشر بمفردات «المعنى الأخلاقي» (Moral Sense). وقال الكتّاب الإنجليز والاسكتلنديون إن هذا «المعنى الأخلاقي» يمكن ملاحظته تجريبياً في الطبيعة الإنسانية من دون الحاجة إلى اللجوء إلى مرجعية **الكتاب المقدَّس**. وأوحوا بأن هذا المعنى الأخلاقي هو أيضاً الذي وضع الأساس لمشاعر اللذة وعدمها بالنسبة إلى الصور والكائنات الخيالية في الفن والشعر. لذا، فإن اللورد شافتسبوري (Lord Shaftesbury) في كتابه: **خصائص البشر، أساليبهم، أراؤهم وأزمتهم** (*Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*) (1711) كتب قائلاً، إن للبشر ميلاً طبيعياً للإمساك عن العمل المؤذي للآخرين، لأنهم يملكون «حساسية» انعكاسية تمكّنهم من تصوّر ما يكون عليه ألم الآخرين إذا عانوا منه هم أنفسهم. وفي اسكتلندا توسّع فرانسيس هتشيسون (Francis Hutcheson) في هذه الأفكار في كتابه: **بحث في أصل أفكار الجمال والفضيلة** (*Inquiry into the Original of Ideas of Beauty and Virtue*, 1725) ليصل إلى القول إن مشاعر الذوق

وعدمه نحو الأعمال الفنية تُستمدّ من طريقة محاكاة الأعمال الفنية الفضائل والرذائل الأخلاقية في أفعال البشر الحقيقيين. ولاحقاً، كتب آدم سميث (Adam Smith) عن الحساسية بالخير العام في كتاب: **نظرية المشاعر الأخلاقية** (*Theory of Moral Sentiments*) (1759). وكذلك سعى ديفيد هيوم (David Hume) في مقالته: «معيار الذوق» (Of the Standard of Taste) (1757) إلى شرح مشاعر المتعة في الأعمال الفنية بلغة قوانين الانسجام والاتساق النفسي في الإدراك الحسّي للأشكال الحسّية.

برهن هؤلاء الكتّاب عن نشوء انشغال مميَّز في القرن الثامن عشر بالأسس الحسيّة للخبرة الأخلاقية والجمالية. فقد رأوا أن أحكام الذوق في الفن تماثل المفاهيم الأخلاقية للنظام الصائب للأشياء، وفي ذات الوقت تتميّز عن المفاهيم الأخلاقية، ما دامت لا تشير إلّا إلى مشاعر الخبرة لا إلى الواجبات السلوكية. وكان ذلك الانشغال هو الذي دعم عمل إيمانويل كَنْت في البحث الأخير من أبحاثه الثلاثة، نعني: **نقد الحكم** (*The Critique of Judgement*) الذي نشر في عام 1790.

في مقدمّة البحث، أعلن كَنْت أن أحكام الذوق تتشكَّل من «اللعب الحرّ» لقوة العقل مع قوة الإدراك الحسّي. وعنى كَنْت بذلك القول، إنه عندما يحصل اختبار شيء بأنه جميل، فإن المشاهد لا يكون له مصلحة أو اهتمام بمعرفة ما هو الشيء. فليس لدى المشاهد اهتمام أوّلي بتعيين الشيء عبر إيجاد تصوّر له يعطيه وصفاً محدَّداً، بل إن المشاهد يتوجّه قبل أي شيء إلى مشاهدة الشيء بكل ثراء صورته الحسّية. فالمشاهد لا يصنف الشيء كشيء

ينتمي إلى صنف عام من الأشياء، بل يختبر الشيء بوصفه شيئاً خاصاً فريداً يظهر أو يعرض عبر صفاته الحسّية الخاصة شيئاً عاماً. ويدعو كَنْت هذه القدرة على رؤية شيء عام في شيء مفرد - وأنه متميز عن وضع أشياء مفردة **تحت** تصوّرات عامة - قدرة الإنسان على الحكم. والحكم بمعناه الواسع عنى عند كَنْت القدرة على التسوية ما بين المعرفة والأخلاق. إنه القدرة على الفهم الحدسي لكيف يكون كل ما هو معروف مرتبطاً بكل ما هو محسوس بأنه خير (وشرّ) في العالم ما بقي للعالم «غاية» ("Telos"). لذا، فإن كتاب **النقد** (*Critique*) الأخير عند كَنْت لم يكن معنيّاً بالجمال في الطبيعة والفن ليس إلّا. فقد كان معنياً أيضاً بالأسس الأخيرة لأمل الإنسان في عالمٍ ذي معنى، أو ما دعاه كَنْت «الحكم الغائي» (Pure Reason). وفي فقرة شهيرة في كتابه: **نقد العقل المحض** (*Critique of Pure Reason*) (B وفقرة 833) لخَّص كَنْت فلسفته في أنها أجوبة على الأسئلة المرشدة الثلاث الآتية: ماذا أستطيع أن أعرف؟ ماذا يجب أن أفعل؟ ماذا يمكنني أن آمل؟

في الجزء الأول من الكتاب وهو الذي عنوانه **تحليل الجمال** (*Analytic of Beauty*) ناقش كَنْت ليقول إن الأحكام الجمالية لا تنقل أي معلومات عن الصفات الفيزيائية لموضوعها أو عن أسبابه، كما أنها لا تعبر عن أي حكم يختصّ بالقيمة الأخلاقية أو بالمنفعة العملية لموضوعها. فهي تعبر فقط عن ابتهاج المتفرّج بفهم الموضوع. وبشكل خاص، يقول كَنْت إن الأحكام الجمالية تشتمل على أربع «صفات متميزة». **أولاً**، هي نزيهة. نعني أنها ليست قائمة على المنفعة من استعمال الشيء لهدف بعيد أو إشباع حاجة أخرى.

فهي مشادة فحسب على حالة «تأمل نزيه». **ثانياً**، هي «ضرورية». نعني، هي تكون على شكل تحدٍّ للآخرين لقبول الحكم بطريقة مماثلة (لا مطابقة) لطريقة حصول الأحكام الأخلاقية. **ثالثاً**، هي حائزة على «صورة النهاية». نعني، أنها تعتبر الشيء غاية في ذاته: ليس له هدف وإنما هدفه في ذاته. ويقول كَنْت، إن الشيء يُختبر بأنه «ذو هدف من دون هدف» (zweckmäβig ohne zweck). **رابعاً**، هي «شاملة». نعني أنها تفترض وجود قدرة شاملة لشعور عام مشترك يدعوه كَنْت «الشعور العام» (Sensus Communis) عند البشر الذي يشكّل أيضاً أساس الأخلاق.

وبالإضافة إلى ذلك يبحث كَنْت في نمطٍ من الحكم يتصل بالخبرات المتعلقة بـ «السامي». وإن تمييز كَنْت بين الجميل والسامي ذو قيمة رئيسية عند كتّاب آخرين عديدين في القرن الثامن عشر، ومن بينهم إدموند بيرك (Edmund Burke) في كتابه: **بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل** (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*) (1757) ويعرِّف كَنْت السامي بقوله إنه كل ما يشهد على القوة اللامتناهية للعقل في الطبيعة. والسامي يُختبر في رؤية ظواهر مثل الشلالات، وسلاسل الجبال، والصخور الشديدة الانحدار والمحيطات الواسعة. ويذكر كَنْت أن السامي هو اختبار السلطة اللامحدودة للعقل على الحواس تمييزاً له عن الجمال الذي يقوم على اختبار التوافق المنسجم بين العقل والحواس.

ويناقش كَنْت قائلاً، إن الأحكام المتعلّقة بالجمال والسامي تدّعي الشمولية دائماً. على كل حال، نراه يضيف ليقول، إن ذلك

الادّعاء بالشمولية ليس قائماً على **تصوّر** شاملٍ للجميل وللسامي. ويصرّ قائلاً، إنه لا يوجد تصوّرات موضوعةٌ، ومبادئ أو صيغ للجمال (أو للسامي) - مثل لونٍ خاص، وترٍ موسيقي ساحر، أو «وسطٍ ذهبي» من النسب بين أجزاء - يمكن دائماً أن تجعل أي شيء جميلاً (أو سامياً). فكل موضوع حكم جمالي يُختبر بأنه يحقّق الجمال بوسائله الفريدة. وأي صفة فريدة يمكن أن تكون سبباً للحكم على شيء بأنه «أنيق» أو «جميل» قد تكون سبباً للحكم على شيء آخر بأنه «مخترع» أو «كاذب». وصفة الأحمر القرنفلي التي قد تكون سبباً لامتداح تمثيل أحد الرسامين لغروب الشمس بأنه «بارع» و«معبِّر» قد يكون سبباً لنقد تمثيل رسام آخر لغروب الشمس بأنه «مفرط». ومع ذلك، فان تأكيد كَنْت على الحقيقة المفيدة أنه لا يمكن وجود تصوّرات أو مبادئ علمية جمالية صحيحة بشكل شامل لا يعني عدم إمكان وجود **أحكام** جمالية صحيحة بشكل شامل. ويقول كَنْت إن الأحكام الجمالية لا تشتمل فقط على إقرار من الأشخاص بأنهم **يحبون** الشيء الموجود، وأن الشيء هو موضوع متعة لهم، بل هي تشتمل أيضاً على التزام من هؤلاء الأشخاص بتبيان كيف يمكن لذلك الشيء أو يجب أن يكون قادراً على أن يكون موضوع متعةٍ لكل إنسان. فالأحكام الجمالية تشتمل على إشارة إلى سِماتٍ فردية في الشيء وتبيّن عبر التواصل النقدي كيف تسهم هذه السّمات الفرديةِ في الجدارة الجمالية للشيء عبر تبيان مثلاً، كيف تتكامل الألوان والخطوط، أو كيف تتكشف مراحل الدراما عن نتيجة مأساوية... إلخ.

لقد أدّى ذلك بكَنْت إلى أن يرى أن الأحكام الجمالية هي من

نظام مختلف عن المذاقات الجسدية الصرف، مثل مذاقات الطعام. فماذقات الأطعمة تقوم على ما يدعوه كَنْت «ملذات الحسّ» فقط، لا على ما يدعوه «ملذات التفكير» (Pleasure of Sensation) (1982: 165-6). وبالإضافة إلى ذلك، يقول كَنْت إنه، بالضبط لأن تلك المذاقات قائمة فحسب على ملذات الحسّ، ولا يمكن للبشر أن يتناقشوا لصالح هذه المذاقات ويتوصّلوا إلى **اتفاقات** حولها. فإذا كان لشخص ميل للنبيذ الأبيض فحسب، وشخص آخر له ميل للنبيذ الأحمر فحسب، فلن يكون هناك جدل بين هذين الشخصين وفقاً للمثل اللاتيني التقليدي: de gustibus non disputandum est. مقابل ذلك وعكس ذلك، نجد أن الأعمال الفنية تمكّن الناس من النقاش حول أحكامها والتوصّل إلى اتفاق حول أحكامهم، لأن الأعمال الفنية تنقل محتويات للتفكير. والأعمال الفنية تمكّن من الاتفاق وتؤدّي إلى اتفاق حول قيمتها لأنها لا تبهج عبر إشباعها الحواس فحسب، وإنما بإفشائها «أفكاراً جمالية» ذات معنى أخلاقي، وكَنْت يعبّر عن ذلك بقوله: «تحدث تفكيراً كثيراً» (1928: 175). لذلك نقول، إن الأعمال الفنية تسيطر على تفكير تأملي خاص بها. فهي ليست لإشباع حاجاتنا الجسدية أو ما نشتهي أو لتسليتنا. فمثل البشر الآخرين الذين نحترمهم احتراماً غير مشروط، تسيطر الأعمال الفنية على تقديرنا الكلي وغير المشروط. ويختتم كَنْت بالتمييز بين «الفنون الملائمة» (Agreeable Art) الخاصة بالتسلية والتي تخدم أغراض الإلهاء والتسلية و«الفنون الجميلة» (Fine Art) التي هدفها في ذاتها، يقول كَنْت:

«الفنون الملائمة هي تلك التي يكون التمتع فيها لغرضها.

تلكم هي كل مظاهر السحر التي تمجّد حفلة عشاء: السرد القصصي المسلّي، فن الابتداء بالطاولة كلها بحديث غير مكبوح ومرح، أو بنكتة وضحك يحدثان جوّاً من المرح. وهنا، وكما يقال قد يحصل كلام حرّ غير منضبط فوق الكؤوس، من دون أن يرغب شخص في أن يمنع عن كل ما يتلفظ به، لأن كل شيء كان للتسلية في اللحظة، لا مسألة دائمة ستكون موضوع تفكير أو تكرار.

أما الفن الجميل، من جهة أخرى، فهو نمط من التمثيل نهائي جوهرياً وهو، بالرغم من أنه عديم الغاية، فإن له أثر في تقدّم ثقافة القوي العقلية لصالح التواصل الاجتماعي.

وإن قابلية الانتقال الكلي للذة تشتمل في مفهومها ذاته، أن اللذة ليست مسالة متعة تنشأ من مجرد الإحساس، بل يجب أن تكون مسألة تفكير. لذا، فان الفن الجمالي، بوصفه فناً جميلاً، هو فن معياره الحكم الفكري وليس الإحساس العضوي». (1928: 165-166).

هذه الأطروحة الخاصة باستقلالية علم الجمال تمثّل مفهوم كَنْت للـ «الفلسفة التجاوزية»، بمعنى يفيد أنها تعتبر أن الأحكام والبيانات في العلم، الأخلاق وعلم الجمال تدّعي صحةً قبلية. فقد اعتقد كَنْت أن الصحة المنطقية للأحكام وللبيانات في العلم، الأخلاق وعلم الجمال لا تعتمد على وقائع تتعلق بظروف تجريبية حسّية في ظلّها تمَّ إنتاج هذه الأحكام والبيانات. ففي كتاب: **نقد الحكم** (*The Critique of Judgement*) كان اهتمام كَنْت الأكبر من أي اهتمام آخر بالبنية المنطقية للأحكام الخاصة بالفن والجمال،

لا بأي ظروف تاريخية تجريبية في ظلّها حصل تقييم المجتمع لموضوعات الفن والجمال.

مقابل ذلك، نجد أن العديد من المؤرخين والسوسيولوجيين اهتموا بالطرق التي قُيِّمت الأعمال الفنية فيها بأساليب مختلفة من قِبَل مجتمعات مختلفة في أزمنة وأمكنة مختلفة. وقد أدّى بهم ذلك إلى الشكّ بالعديد من المعتقدات الرئيسية في التفكير الكَنْي. وأدّى بهم إلى الشكّ في الافتراض المفيد أن الأحكام الجمالية يكون إنتاجها في ظل حالات من «التأمّل الفكري النزيه»، وأن التقييم الفني لا يخدم مصالح أو أهداف خفيّة وأن الأحكام الفنية قادرة على نوال قبول شامل، وأن «الفنون الجميلة» يمكن تمييزها من دون إجحاف عن «الفنون الملائمة». وعوضاً عن ذلك، قال العديد من المؤرخين والسوسيولوجيين إن نظريات الاستقلالية الأستطيقية هي نتاج معيّن لطرائق حياة الفراغ الخاصة بأعضاء الطبقة الأرستقراطية والطبقات الوسطى العليا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا. فقد ناقشوا وقالوا، إن طبقات مختلفة ومجموعات ذات مراتب مختلفة في المجتمع كانت تحوز عادات استهلاكية للسلع الثقافية في أزمنة مختلفة في التاريخ، لذلك قالوا، إن تقدير الفن يخدم مصالح خفيّة وأهداف اجتماعية.

وكمثل على تلك المصالح والأهداف، يمكننا أن نفكّر بالوظائف المتنوعة لدار الأوبرا عند المجتمع الأوروبي العالي في القرن التاسع عشر لرؤية الآخرين ورؤية الآخرين لهم، لعرض ثروة الإنسان ومرتبته الاجتماعية وفقاً لموضعه في قاعة الاستماع وللتجسّس على الآخرين، أو يمكننا أن نفكّر بموسيقى البيانو في

القرن التاسع عشر من أجل تجهيزات خاصة بالسيدة الأرستقراطية. ويمكننا أن نفكّر بالأغنية الألمانية التي تُدعى لايد (Lied) من أجل المغازلة والمصادقة في المنزل الألماني البورجوازي. ويمكننا أن نفكر بفيلم رومانطيقي في الجوّ الحميمي المعتم للسينما من أجل إثارة علاقات رفقة أو صداقة. ويمكننا أن نفكر بمعرض للفن الطليعي في باريس أو نيوورك لعرض امتياز النخب المثقَّفة المتلهّفة إلى إبراز امتياز مجموعتها.

جميع هذه الأمثلة يدلّ على أن استهلاك الفنون يخدم بشكل بارز مصالح ووظائف اجتماعية عبر تشكيل متَّحدات اجتماعية ذوقية وغرس هُويّات جماعية. فالأمثلة تدلّ على أنه ظل اليوم يخدم أهداف ومصالح تجعله «تابعاً» وليس «مستقلاً» في المجتمع، حتى بعد أن اكتسبت النشاطات الفنية درجات من الاستقلال من خدمة الكنيسة والبلاطات الملكية في أوائل الزمن الحديث.

والآن سنناقش بعض سياقات التاريخ الاجتماعي التي توفِّر تسويغاً لتلك المقترحات. نبدأ ببعض الأفكار حول وقت الفراغ وخبراء الفنون في القرن الثامن عشر، وبعده نذكر بعض الأفكار الإضافية المتعلّقة باستهلاك الفنون الجميلة في المجتمع العالي في القرن التاسع عشر. كذلك سنطّور بعض الافكار المعيارية الخاصة بعلاقة استقلالية علم الجمال بالحركات الأخلاقية والسياسية.

الفراغ، الطبقة الأرستقراطيّة واستقلاليّة علم الجمال

تجد أفكار الحساسية الجمالية جذورها في قواعد السلوك الاجتماعي للمجتمع المدني في القرن الثامن عشر. وبقية فهم هذه

الجذور نحتاج أن ننظر في أهمية ثقافة ناشئة خاصة بوقت الفراغ، والسياحة، والخبرة الفنية والطبقة الأرستقراطية.

كان القرن الثامن عشر في إنجلترا واسكتلندا هو العصر العظيم «للإنسان الماجد النبيل المحتد» (Abrams 1989). والكلمتان الإيطاليتان غستو (gusto) وفيرتيوسو (virtuoso) دخلتا إلى اللغة الإنجليزية في القرن السابع عشر وبحلول أوائل سبعينات القرن الماضي صارتا شعارين أو رمزين شائعين لأسلوب حياة الطبقات ذات الممتلكات. فالبشر الماجدون ذوو المحتد النبيل لا بدَّ من أن يكونوا مهذَّبين ومصقولي السلوك، ومدركين ومثقفين في أذواقهم. وإذا كان لا بدَّ من أن يميّزوا أنفسهم عن «العوام» وعن الذين اكتسبوا الثروة حديثاً، فعليهم أن لا يظهروا اهتماماً بنفع ممتلكاتهم. عليهم أن يتباهوا بحياة عرض لا مبالٍ. وتمثَّل الزيّ السائد في جمع الأشياء ذات الزينة والتفكير بها مثل الأواني، والسجّاد، والنسيج المزدان بالرسوم والصور، الأواني الفضية، والتطريز والأثاث. وغالباً ما تكون هذه الأشياء غريبة أي دخيلة وتشمل أشياء قديمة تشترى في دور المزاد المؤسسة حديثاً في سوثبي (Sotheby, 1740) وفي كريستي (Christie, 1762). وكان أبناء الأرستقراطيين الإنجليز يقومون بسياحة كبيرة في أوروبا القارية ويبقون لأشهر عدّة أو لسنوات، وكانت إيطاليا وروما محطتهم الرئيسية. ويعودون من رحلتهم مالكين وعارضين في مقاطعاتهم الأعمال الفنية التاريخية التي تعلموا تقديرها والافتخار بها. ويناقشون ويقرؤون عن الأزياء الأخيرة في المجلّات المؤسسة حديثاً خاصة، مجلة: **المشاهد** (*The Spectator*) لأديسون (Addison). وكانت زوجاتهم مثلهم

تهتم بمذاق الكتابات الجميلة(*) (Belles Lettres). وحضور الحفلات الموسيقية كان موضة أعضاء نبالة المحتد، في المدن. وشهدت الحقبة الزمنية ذاتها إنشاء صالات عرض ومتاحف وطنية كثيرة في أوروبا بما في ذلك المتحف البريطاني في عام 1759، متحف الفاتيكان في عام 1773 وصالة عرض يوفيزي (Uffizi) في فلورنسا، وكان الكثير منها طافحاً بقطع فنية جلبتها شركات شحن تجارية كانت تعمل في الطرق التجارية الجديدة المتّجهة إلى الشرق.

وقد وفَّرت تلك الظروف بيئة لمقالات عن الحساسية لدى كتّاب مثل كَنْت، وبيرك، وهتشيسون وشافتسبوري. وأظهرت كيف يمكن لروح الابتهاج بالأشياء العديمة المنفعة أن تنشأ من ثقافة الخبرة الفنية بين أعضاء الطبقات التجارية الزاهرة، والتائقة لتحسين ثرواتها في الأرض والفنّ وجعلها طبيعية. فاقترحوا شرحاً لأفكار استقلالية علم الجمال بمفردات مصالح الشرائح العليا في المجتمع في عروض للمكانة الاجتماعية وللخيرية كعلامتين للتهذيب، والأستقراطية، والمصقولية والامتياز.

وكان أحد المفكّرين السوسيولوجيين الأوائل الذين كتبوا عن استهلاك الفنون الجميلة بالنسبة إلى العادات والأعراف الاجتماعية الأوروبية تحديداً هو ألكسِسْ دو توكفيل (Alexis de Tocqueville). ففي كتابه: **الديمقراطية في أميركا** (1835)

(*) هذا المصطلح يصف صنفاً من الكتابات وهي الكتابات الجميلة من وجهة النظر الإستطيقية. والتعبير فرنسي كما هو واضح، ومن الكتابات التي يشملها نذكر القصة، الشعر، الدراما والمقالات (المترجم).

(*Democracy in America*) تصوَّر توكفيل أن مؤسّسات الفنون الجميلة مثل أكاديميات الرسم والموسيقى من المحتمل أن لا تزدهر على الأرض الأميركية، لأن مؤسسات الفنون الجميلة تتطلَّب بُنى اجتماعية ذات طبقات تتصف بتمييزات صارمة في المراتب بين المجموعات النخبوية. فالمجتمع الديمقراطي الناشئ في أميركا ليس له مثل تلك البنية الطبقية، وليس له أرستقراطية تاريخية، ولا أي تقليد من تقاليد الوظائف النقابية لتدريب الفنانين على أيدي معلمين قدامى. وكانت مميَّزة بتقشف أخلاقي شديد من المذهب التطهري(*) (Puritanism) البروتستانتي. وقال توكيفي إن معايير المساواة البيضاء الأميركية ستشجّع على نشوء تحرك اجتماعي مهم إلى الأعلى، لكنها لن تحول دون حركة إلى الأسفل عندما تصنع الأسر ثرواتها وتقضي عليها في دورات الاقتصاد اليافع. وتصوَّر أن ذلك سيؤدّي إلى نشوء سوق كبير ومتغيّر على الدوام مؤلف من مشترين لسلع ثقافية من دون معرفة طويلة بالفروق. ويكون مالكو الأشياء الثقافية سعداء بالاحتفاظ بمظهر مخترع من دون تأكيد كبير على التمييز.

لقد مال توكفيل إلى النظر إلى أميركا من منطق مفاهيم مسبقة أوروبية. فمال إلى اعتبار العوامل التي رآها تعمل ضد وجود مؤسسات فنون جميلة أميركية أنها حواجز في وجه النوعية والامتياز في الحياة الثقافية الأميركية. ومهما يكن من أمر نقول، إن مفهومه العام والخاص بالتمييزات المختزلة بين تقاليد ثقافة

(*) مذهب جماعة بروتستانتية في إنجلترا ونيو إنغلاند في القرنين السادس عشر والسابع عشر طالب بتبسيط طقوس العبادة وبالتمسّك الشديد بأهداب الفضيلة. وعرفت هذه الجماعة بالتزمّت (المترجم).

«عالية» و«منحطّة» في ظلّ معايير مساواة اجتماعية مقبول ومعقول. ففيه الكثير مما يقول لنا عن الفروق بين أوروبا وأميركا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

في نهاية القرن التاسع عشر، في عام 1899، نشر ثورستاين فِبْلِنْ (Thorstein Veblen) في وسكونسن (Wisconsin) في أميركا كتابه: **نظرية الطبقة ذات الفراغ** (*Theory of the Leisure Class*). ورأى فِبْلِنْ الذي كان مهاجراً من النرويج إلى أميركا، أن الأفكار المتعلّقة بالأشياء الفنية نشأت من حاجة الطبقات ذات الفراغ لعرض ثورتهم ومركزهم عبر أفعال تتعلق بـ «الاستهلاك الرائع» (Conspicuous Consumption). وأشار فِبْلِنْ إلى أن عدداً كبيراً من الأشياء الثمينة التي اكتسبها الأرستقراطيون لم تُشته لجمالها «كجمال» وإنما لندرتها، والبراعة في صنعها وقيمتها الجديدة. فالملعقة الفضية الصلبة المصنوعة باليد مرغوبة أكثر من الملعقة المصنوعة بواسطة الآلة، ولا يعود ذلك لأنها في ذاتها أجمل، بل لأنها أغلى ثمناً – وأيضاً لأن ثقلها الإضافي يجعلها، من الوجهة الميكانيكية أقل نفعاً لهدفها المزعوم. مثل هذه الأشياء تصير نافعة اجتماعياً بعدم نفعها العملي. والمجتمعات المستقرة تنشئ «قواعد مالية خاصة بالذوق» حيث يتنافس ذوو الثروات العظمى واحدهم مع الآخر على المرتبة الاجتماعية والامتياز الاجتماعي عبر أفعال صرف مالي تبذيري يكشف عن استقلالهم عن الضرورة المادية. فقد أنشأ ذلك المنطق الغريب منطق المحاكاة الاجتماعية المدعوّة بالموضة. ورأى فِبْلِنْ أن الأعمال الفنية ليست أقلّ خضوعاً لقواعد الموضة والمقام من اللباس، والطعام، والملكية والأرض.

فالأعمال الفنية هي مثلٌ واحد عن رغبة ذوي المقام في المجتمع في أشياء غالية الثمن، وفريدة من نوعها، ومصنوعة يدوياً وعملياً عديمة النفع (Veblen, 1994).

لقد نظرنا الآن في سياقات سوسيولوجية عدّة تتعلق بأفكار استقلالية علم الجمال في مجتمع القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وفي ما يأتي نتحول إلى بعض الأفكار الإضافية المتعلّقة بالحركات الأخلاقية والسياسية للحقبة الزمنية.

وخلال القرن التاسع عشر تعزَّزت كثيراً قيم الاستمتاع بمصنوعات الإنسان لذاتها بأفكار الإبداع الفني كفاية في حدّ ذاته. وفي فرنسا ارتبطت عقيدة «الفن من أجل الفن» أو l'art pour l'art بشعراء وكتّاب مثل تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier)، وبول فيرلين (Paul Verlaine)، وآرثر ريمبود (Arthur Rimbaud) ويوريس هيوسمانز (Joris Huysmans). وفي ألمانيا، وبعد انعطافة الفن، ارتبطت بالصالون الأدبي لشاعر المعجبين ستيفان جورج (Stefan George). وقد يكون أشهر بيان إنجليزي عن روح الفن من أجل الفن هو مجموعة الحكم المعبّرة عن أفكار بارعة ذكية التي شكلت مقدِّمة أوسكار وايلد (Oscar Wilde) لقصته: **صورة دوريان غراي** (*The Picture of Dorian Gray*)، والتي نشرت لأول مرة في عام 1890. بدأ وايلد بتأكيد الجمال بوصفه غاية في ذاته:

«الذين يجدون معانٍ جميلة في الأشياء الجميلة هم المثقفون. وهناك أمل لهؤلاء.

فهم النخبة التي لها تعني الأشياء الجميلة الجمال ليس إلّا».

بعد ذلك يرد رفضٌ للنقد الأخلاقي، عندما يقول:

«لا يوجد شيء اسمه كتاب أخلاقي أو لا أخلاقي. فالكتب إمّا أن تكون مؤلّفة بشكل جيّد أو بشكل رديء. ذلكم كل ما في الأمر.

وليس لأي فنّان تعاطفات أخلاقية. فالتعاطف الأخلاقي تكلّف في الأسلوب لا يغتفر».

بعد ذلك يأتي الكلام على عقيدة الفن للفن:

«كل الفن سطح ورمز في آن.

والذين يذهبون تحت السطح يفعلون ذلك لهلاكهم. كل الفن عديم الجدوى».

يمكن فهم مقدّمة وايلد على أنها نوع من دفاع غير جدّي عن الفن للفن ضد إدانته من قِبَل جماعات دينية في القرن التاسع عشر التي شجبت ما اعتبروه «انحطاط» الفن الحديث. فهنا كان وايلد يسخر من نفاق الأخلاقيين الفكتوريين والإدوارديين الذي سجنوه في الأخير للواطه. على كل حال، من المهم تتبع تفكير تلك المجموعات الأخلاقية، لأن موقفهم الفكري يشير إلى بعض الملاحظات الإضافية المتعلقة باستقلالية علم الجمال ذات صفة معيارية.

وعندما كتب جون رسكنْ (John Ruskin, 1991) بين خمسينات القرن التاسع عشر وتسعيناته قال، إن جميع الناس يحقّ لهم أن يتوقّعوا من الفنّان شعوراً عاطفياً بالكرامة والإخلاص الأخلاقيين. فعلى الفن، عند رسكن أن يعبّر عن إيمان البشرية المشترك. وعلى الفن أن يدخل الإنسان كله في الخير وفي الصدق، لا مجرد إبهاج

المتفرّج بأناقة علم الجمال. وكذلك أكَّد ليو تولستوي في كتابه: **ما الفن؟** (*What is Art?*) (1896) في روسيا أن الفن لا يكون له قيمة للإنسانية إلّا إذا صدَّق على أعمال الله في خلقه. واعتبر تولستوي (1995) فكرة تمييز الجمال عن الخير والصدق بمنزلة بغضٍ لإنسان عصر التنوير. وقال تولستوي، إن الفنّ ظلَّ، مرةً، على تماس بالمشاعر العامة المشتركة عند العاديين من البشر. وقد تمتَّع، مرةً، بمكانة عضوية في المجتمع بين ذراعي الكنيسة المسيحية. غير أن تولستوي ناقش ليقول، إن الفن، سريعاً، ما انفك عن تلك المصادر الطبيعية للخير: فمنذ عصر النهضة أصبح الفن نتاجاً نرجسياً للمجتع العالي في زمن الانحطاط اللاديني والرضا الذاتي.

وصدر نقد سياسي إضافي في القرن التاسع عشر عن كتّاب اشتراكيين مثل وليام موريس (William Morris) الذي دافع عن حركة الفنون والحرف في إنجلترا. كما انتشرت حركات شبيهة أخرى في أوروبا بخاصة مجموعة فاينر فيرستات (Wiener Werkstätte) في النمسا. وفي القرن العشرين صدر نقد ثوري إضافي من البنّائين(*) (Constructivists) الروس والأعضاء المؤسسين لـِ بوهوس(**) (Bouhaus) الألماني عام 1920 برئاسة

(*) جماعة فلسفة فنية ومعمارية نشأت في روسيا بدءاً من عام 1919 وكانت رفضاً ترفض فكرة الفن المستقل، وقالت إن الفن ممارسة لأغراض اجتماعية. وقد كان لمذهب هذه الجماعة تأثير كبير في الحركات الفنية الحديثة في القرن العشرين (المترجم).

(**) مدرسة فنية ألمانية جمعت بين المهن الحرّة والفنون الجميلة. وقد عملت ما بين عام 1919 وعام 1933. وفي ذلك الوقت كانت البوهوس (Bauhaus) تعني في الألمانية، حرفياً، "بيت البناء" الممثلة "مدرسة البناء". أما مؤسسها فكان والتر غروبيوس في فايمار (Weimar). وكان للبوهوس تأثير عميق في التطورات الفنية اللاحقة، الهندسة المعمارية، التصميم الغرافيكي والتصميم الداخلي والصناعي (المترجم).

والتر غروبيوس (Walter Gropius). جميع هؤلاء الأشخاص رأوا أفكار الاستقلالية العلمية الجمالية مبعدة عن الحياة العادية للناس العاملين. فقد أرادوا أن يجمعوا بين التعبير الفنّي وحالة العمال في خطوط الانتاج في المعمل. وإننا سنعمل على استكشاف وسبر نواحٍ عديدة إضافية لهذه النقود السياسية في الفصل الخامس. غير أنّنا سنتوقف هنا لحظة لننظر في مداخلات أحد أكثر النقّاد السياسيين بلاغة في تلك الحقبة الزمنية، نعني: الروائي والمجادل الألماني بيرتولت بريخت.

في كتاباته في برلين في عشرينات القرن العشرين وثلاثيناته يخبر بريخت قراءه عن الحدود السياسية لعلم الجمال. ففي قصائده، ومقالاته وقصصه الحادة التي وظّف فيها بريخت عن عمد ما دعاه «الأثر الاقصائي» (Alienation Effect) المصمَّم لتمزيق تدفق العمل وإحضار جمهور القرّاء مداركه لا السماح له بالضياع في العمل، يبيّن بريخت أنه لا يوجد موقف جمالي محض. ففي أعماله مثل: **جائزة الطبشور القوقازية** (*The Caucasian Chalk Circle*)، و**أوبرا الثلاثة بنسات** (*The Three Penny Opera*)، وقبل الجميع **الصعود الممكن مقاومته لـ أرتيورو يي** (*The Resistible Rise of Arturo Ui*) – تشبيه عن صعود هتلر – يبيّن بريخت أن جماهير القرّاء لا تستطيع أن تختار وأن تتبنّى موقفاً أخلاقياً أو سياسياً من الحياة أو أن لا تتبنى. يمكنها أن تختار أن تتبنّى أو لا تتبنّى موقفاً جمالياً من الحياة، لكنها لا تستطيع أن تختار أن تتبنى أو لا تتبنى موقفاً أخلاقياً أو سياسياً – وذلك **لأنهم** كائنات أخلاقية وسياسية ما داموا أعضاء في المجتمع. لذلك لا يستطيع محبّو الفن أن يقبلوا بصيرورة الفن غاية في ذاته مطلقة، كأنه نوع من الدين البديل. فإذا فعلوا ذلك يكونون متهرّبين من مسؤولياتهم

تجاه المجتمع الأخلاقي والسياسي. ويحولون أنفسهم إلى متواطئين مع الواقع بكل مظالمه الواضحة (Brecht, 1967).

إن معارضة بريخت وكتّاب اشتراكيين آخرين لاستقلالية علم الجمال هي من نوع سياسي أكثر من التحليلات الاجتماعية - التاريخية البعيدة عن توكفيل وفبلنْ. غير أنه يتمكّن تبينان أن هذين النوعين من الاعتبارات متعاشقان في نواحٍ مهمة. فهما يبيّان لنا كيف تعكس الاستقلالية الإستطيقية بعضاً من تعقيدات **مصالح** الطبقات الاجتماعية النخبوية وبعضاً من **الأفكار** النموذجية لهذه الطبقات المتعلقة بانفصال الفن عن النزاع الأخلاقي والسياسي.

هذا الجمع بين تحليل المصالح والأفكار رئيسي لأعمال مؤرّخين ثقافيين ماركسيين معاصرين عديدين في القرن التاسع عشر. فهؤلاء المؤرخون يربطون استقلالية علم الجمال بحاجات الطبقات البورجوازية الجديدة بغية صياغة نظام قيمة مستقلّ خاص بهم، ومتميّز عن قيم الفروسية الحزبية الطويلة الأمد وعن قيم الثقة في الملكية وفي الكنيسة. وتيري إيغليتون (Terry Eagleton, 1900) تكلم بهذا المعنى عن «أيديولوجيا علم الجمال». وناقش إيغليتون ليقول، إن ذلك لم يكن غير متّسق مع صناعيّي القرن التاسع عشر الذين اعتقدوا أنهم كرّسوه للفن من أجل الفن وفي نفس الوقت يستطيعون استثمار كل فرصة لعمل سمسار يتعامل مع ظواهر الزواج ويصوغها في الفترات أثناء الأداء على المسرح. فهم احتاجوا استثماراتهم وحساباتهم ليظهروا مقدَّسين في زيّ فكرة سامية ما. وفكَّر إيغليتون أن استقلالية علم الجمال تدل على ترجمة افتتان الملكيات الباروكية ذات السلطات المطلقة في القرن السابع عشر إلى العالم الخصوصي للأسر

البورجوازية. وأفكار مفخرة الفن الفائقة توفِّر صحة تهذيبية للأعمال الروتينية الرتيبة الخاصة بمسك الدفاتر وإدارة المعامل. فهي توفّر طرقاً تمكِّن طبقة برجوازية يزداد انعزالها من ترقيع الثقوب والصدوع الناشئة في مجتمع يمزّقه النزاع الموجَّه نحو رأسمالية دعه – يعمل.

ليس ثمّة ضرورة للنظر إلى الشروح الماركسية لاستقلالية علم الجمال مثل شروح إيغليتون بأنها اختزالية. فما دامت تعتبر استقلالية علم الجمال نظاماً من أفكار لا مجرد مجموعة من القواعد السلوكية، فإنها تفتح إمكانية لدرجة من الصحة المعيارية المستقلة في الفن بالنسبة إلى الوقائع الاجتماعية. وهي تقترح طرقاً من التحليل السوسيولوجي التسووي الخاص بعادات الاستهلاك الثقافي مع فكرة أن الجمالية «منطقة قيم» مستقلة في المجتمع الحديث. هذا المفهوم لعلم الجمال الذي يعتبرها «منطقة قيم» مستقلة نال تطويراً طويلاً في كتابات ماكس فيبر بالنسبة إلى عمليات العقلنة والتمييز التطوّري في المجتمع الحديث. سوف نبحث في مفهوم ماكس فيبر بشكل كامل في الفصل السادس. غير أنه يجب علينا أن نتحول إلى كتابات أهم ناقد سوسيولوجي معاصر للجمالية الكَنْتيّة: إلى كتابات بيار بورديو.

الفن الرأسمالي الثقافي: بيار بورديو

بحوث بيار بورديو الخاصة بعادات استهلاك الفنون تؤلّف جزءاً من سوسيولوجيا بورديو الأوسع، وسوسيولوجيا البُنى الثقافية لعدم المساواة المادية في المجتمع. ويتبع بورديو ماكس فيبر في عدم الاقتصار في تعريفه لعدم المساواة الاجتماعية على حيازة رأسمال قتصادي، بل يجب أن يشمل أيضاً حيازة مرتبة

اجتماعية واعتبار أو مقام، أو ما يدعوه بورديو خاصة «الرأسمالي الثقافي» (Cultural Capital). ويتبنّى بورديو مفهوم فيبر لـ «منطقة» قيمة جمالية ناشئة في المجتمع الغربي الحديث، وعلى تحليله لهذه المنطقة يطبق بعضاً من تقنيّات التحليلات الطبقية عند فيبر. ويبيّن بورديو كيف تُحدث هذه المنطقة تعابير ذوق تختلف باختلاف الطبقات والمجموعات في المجتمع طبقاً لظروف الحياة وفرصها المتنوّعة ولا تكون علامتها الثروة والقوة فحسب بل أيضاً التعليم والنشأة، وما يدعوه بورديو «العادة» (Habitus) الثقافية- وهو مصطلح سبق أن استخدمه نوربيرت إلياس وفيبر.

في كتاب: **حبّ الفن** (*The Love of Art*) الذي شارك في تأليفه ألان داربل (Alain Darbel) في عام 1969، نظر بورديو في نماذج من الرواق الفرنسي في ستينات القرن العشرين (Bourdieu and Darbel, 1991). فوجد بورديو أن الذين استجابوا لتقاريره وأعلنوا عن حبّ لفن تعبيري مجرّد، وتجريبي ومعقَّد، أعلنوا أيضاً عن مقدار من المعرفة السابقة بتاريخ الفن وكانوا أعضاء في مجموعات ذات مداخيل عالية. مقابل ذلك، لم يكشف الذين أعلنوا عن حبهم لفن ذي صفة واقعية أو وظيفية أو تزيينية عن معرفة سابقة مهمة بتاريخ الفن وكانوا أعضاء في مجموعات ذات دخلٍ منخفض. ولاحظ بورديو أن الذين استجابوا وكانوا يحوزون رأسمال أقل مالوا أيضاً إلى حيازة رأسمال ثقافي أقل. فهم استجابوا لسِمات الصور الممكن معرفتها بسهولة. وأنشؤوا تمييزات قليلة بين الأزمنة التاريخية والحركات الفنية. ومالوا إلى كره التضارب، واللعب والتعبيرية (الجنسية) في الفن، بالرغم من أن لهم احتراماً

أخلاقياً كامناً لـ «الثقافة»، بالمعنى المجرّد. وأذواقهم غير متمايزة فردياً وهي معيارية. ونقيض ذلك أولئك الذين استجابوا وكانوا يحوزون رأسمال ثقافي كبير. وتمتعوا بفوائد تعليم ثقافي طويل واجتماعية ثقافية غير رسمية كبيرة قامت على ترعرعهم في «أُسر ذات ثقافة». وهذا مكّنهم من إنشاء وتطوير ذوق لفنٍ «صاف»، و«صعب» عديم الوظيفة يتطلّب مهارات تقييم إدراكية - حسيّة معينة. فمعرفتهم السابقة التعليمية الواسعة مكّنته من فكّ ألغاز أنظمة العلامات في الأعمال الفنية. واختتم بورديو إلى القول، إن الموقف الكّنْتي الخاص بأعمال الفن ذات «التأمل النزيه» ظلَّ امتيازاً لتلك المجموعات في المجتمع الذي حاز رأسمال ثقافي كبير. فالصفات الجمالية في الأعمال الفنية لا تكون واضحة وضوحاً مباشراً عند كل إنسان، وإدراكها ليس موهبة فطرية طبيعية. فإدراك الصفات الجمالية في الأعمال الفنية قدرة تحصل بالعلم، وتكتسب في ظروف محدَّدة من التفاعل الاجتماعي الثقافي.

وفي بحث شبيه، تكلَّم بورديو عن الأذواق في الفن بوصفها تشغل «مشروعيات تراتبية» (Hierarchy of Legitimacies) مشادة اجتماعية (Bourdieu et al. 1990). وفي القمة تكون إشكال الفن العالي التي تتمتع بمصادقةٍ من السلطات الشرعية. وفي الأسفل تكون الأشكال الثقافية الدنيا التي تفتقر لمشروعية عامة. وفي الوسط تقع منطقة غموضٍ مميّزة بأشكال «متوسطة الثقافة» (Middle-brow) مثل التصوير الفوتوغرافي.

وفي كتابه: **تمييز: نقد اجتماعي لحكم الذوق** *(Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, 1984) يتابع بورديو ذلك الخط من التحليل مشيراً في عنوانه إلى نقد (Critique)

كَنْت الثالث. وكان القسم الرئيسي التجريبي الحسّي في كتاب بورديو عبارة عن نظرة عامة على الأذواق الموسيقية في أوساط الشعب الفرنسي في ستينات وسبعينات القرن العشرين. ودرس بورديو بعضاً من مجموعات الاستجابات التفضيلية في العلاقة مع ثلاثة أعمال موسيقية، هي: كلافييه ذو المزاج الجيّد (The Well-Tempered Clavier) لـ ج. س. باخ، لحن موسيقى بلون أزرق (Rhapsody in Blue) لجورج غريشوين (George Greshwin) ورقصة فالس الدانوب الأزرق (The Blue Danube) لجوهان ستراوس (Johann Strauss). صنّف بورديو تلك الردود إلى ثلاثة أصناف طبقية تتألّف من الطبقات الوسطى العليا، والطبقات الوسطى الدنيا والطبقة العمالية، لكنه فرَّع العضوية في هذه الطبقة إلى أجزاء وظيفية إضافية، ووضع مؤشرات أخرى مثل ملكية المنزل والسيارة للرأسمال الاقتصادي والمؤهّلات التعليمية وتفضيل الصحف للرأسمال الثقافي. فوجد بورديو أن كلافييه ذو المزاج الجيّد كان المفضَّل عند ذوي الوظائف في الطبقة الوسطى العليا، بالرغم من أنه كان مفضلاً عند موظفي المؤسسات التعليمية أكثر مما كان عند الموظفين التنفيذيين في القطاع الخاص. ولحن موسيقي بلون أزرق كان المفضَّل عند الذين كانوا في الطبقة الوسطى الدنيا وشملوا تقنيين، ومهندسين ومديرين إداريين. والذين فضَّلوا الدانوب الأزرق كانوا من الطبقة العاملة والطبقة الوسطى الدنيا بمن فيهم العمال اليدويون، وأصحاب المحلات التجارية، وعمال الكهنة.

من جديد، استنتج بورديو أن تقدير الأشكال الثقافية الكلاسيكية التاريخية والمعقّدة الشكل يعتمد على اكتساب مهارات معرفة إدراكية حسّية، تعتمد بدورها على حيازة رأسمال

ثقافي، وفي النهاية على حيازة رأسمال اقتصادي. ومن المحتمل أن يكون أنواع المشتركين في دراسة بورديو الذين أحبوا الأعمال الموسيقية الكلاسيكية مثل كلافييه ذو المزاج الجيد قد اختبروا التعرّض لموسيقى كلاسيكية في الماضي، خلال نشأتهم في أسر غنية من الطبقة الوسطى قادرة على تحمّل تكاليف تعليمية تكميلية لأولادهم تتعدّى التعليم الرسمي في المدرسة. فصغار أسر الطبقة الوسطى كان لهم حظ لتعلّم اللعب على الأدوات الموسيقية أكثر مما كان لصغار أسر الطبقة العاملة، ومن المحتمل أكثر من سواهم أن يكونوا قد تمكّنوا وأن يكونوا شُجِّعوا للسعي وراء نشاطات إضافية أخرى مثل تعلّم اللغات الأجنبية. وعكس ذلك كان المشاركون في دراسة بورديو الذين صاروا عمالاً يدويين، أصحاب دكاكين أو عمال مكاتب فقد كان الاحتمال قليلاً بأن ينشئوا في أسر تملك رأسمالاً اقتصادياً وثقافياً كبيرين، وكان الاحتمال قليلاً بزيادة رأسمالهم الاقتصادي والثقافي في المجرى الأخير لحياتهم. لذلك، كان الممكن أن يستجيبوا لأشكال موسيقية لا تتطلّب مهارات خاصة من المعرفة، ويمكن الوصول بسهولة وبشكل معياري عبر محطات الراديو التجاري، وما شابه. والدانوب الأزرق هو أحد تلك الأشكال، وقد تكون أشكال موسيقى البوب (pop) الرئيسية أمثلة واضحة.

رأى بورديو أن التمييز الطبقي في المهارات الخاصة بالمعرفة الثقافية يعكس نموذجاً من التمييز-الذاتي الرمزي بين المجموعات الاجتماعية. فالطبقات المختلفة في المجتمع تميّز نفسها بعاداتها الخاصة بالاستهلاك، والمجموعات في المجتمع

التي تحوز على رأسمال ثقافي كبير هي تلك التي تجاهد لعرض تلك التمييزات الرئيسية في طريقة حياتها. قال بورديو:

«الذوق يصنِّف الأشخاص الاجتماعيون المصنَّفون بالتصنيفات يميّزون أنفسهم بالتمييزات التي ينشئونها بين ما هو جميل وما هو قبيح، ما هو مميَّز وما هو عادي، وبذلك يكون التعبير عن موقعهم في التصنيفات الموضوعية أو الإفشاء عنها.

على علم الذوق والاستهلاك الثقافي... أن يلغي الحدّ المقدَّس الذي يجعل الثقافة المشروعة عالماً منفصلاً، بغية اكتشاف العلاقات المعقولة التي تجمع ما بين «الخيارات» التي لا يمكن مقارنتها، مثل التفضيلات في الموسيقى والطعام، والرسم والرياضة، والأدب وأسلوب الشِّعر. إعادة الجمع البربرية هذه للاستهلاك الجمالي في عالم الاستهلاك العادي تقضي على التضاد الذي كان أساس علم الجمال العالي منذ كَنْت، بين «الذوق الحسّي» و«الذوق الفكري»... (Bourdieu, 1984 : 6).

في كتاب لاحق هو: **قواعد الفن** (*The Rules of Art*) يتخذ بورديو منهجية مختلفة، تميّزت بتركيز على إنتاج الفنون أكثر من التركيز على استهلاكها (Bourdieu, 1996). ويستقصي القواعد الضمنية التي تحدِّد هُويّة الممارسات الفنية في ميادين الإنتاج الثقافي. فبيَّن كيف أنَّ على الفنانين الحديثين أن يعتقدوا أنهم لا يتبعون قواعد، وأنه لم يعد هناك موفرون ميكانيكيون للخدمات مثل الحرفيين في القرون الوسطى. صار على الفنانين الحديثين أن يعتبروا أنفسهم محطّمين للقواعد باستمرار، وباستمرار خالقين

لقواعد جديدة تخصهم من طريق الإبداع. غير أن بورديو بيَّن كيف أن القواعد التي يعتقد الفنانون أنهم هم يشكّلونها ويحطمونها عفوياً، هي في الواقع قواعد أعيد إنتاجها اجتماعياً وهي التي تنظم بنيوياً ميدان إنتاجهم. وقد شرح بورديو ذلك عبر تحليل مستفيض لزعم استقلالية علم الجمال المنتشر في أوساط الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر. وقد شعر الكتّاب والرسّامون المعارضون مثل الرسامين الواقعيين والانطباعيين والشعراء الرمزيين أنهم مهمَّشون من قِبَل الطبقة المتزايدة القوة، طبقة الصناعيين التجاريين في مراكز السلطة العامة. فبيّن بورديو كيف تنافس الفنانون الفرنسيون في ما بينهم في العلاقة بتلك الطبقة التجارية، تنافساً اقتصادياً ورمزياً. فاعتُبر بعض الفنانين، فنانين آخرين ضحّوا بكرامتهم الجمالية للوصول إلى امتيازات صداقة مع الأقوياء. فوجدوا أنفسهم عالقين في شبكة من الولاءات المنقسمة، والمعضلات الاجتماعية وخيارات لا حلَّ لها بين شعبية عامة ونجاح تجاري من ناحية، وصحة جمالية معارضة بوهيمية(*) وفقر مادي من ناحية أخرى.

حلَّل بورديو تلك القوى المحرّكة ونواميسها تحليلاً مستفيضاً في كتابات غوستاف فلوبير، وخاصة في روايات فلوبير: **التربية الحسّية المثيرة** (*Éducation Sentimentale*). وتخبرنا رواية فلوبير عن قصة فنان شاب طموح هو فريدريك مورو (Frédéric

(*) أصل الكلمة يعود إلى بوهيميا في تشيكوسلوفاكيا. وعنت، في ما عنت، الغجري أو المتشرّد. أما الفنان البوهيمي فهو الرسام أو الكاتب الذي يحيا حياة بوهيمية لا تقيم وزناً للأعراف والقواعد الاجتماعية (المترجم).

(Mareau) الذي طلب حظَّه في باريس بمثل سياسية عليا ومثل فنية عليا. وقد شارك فريديرك لوقت وجيز في تظاهرات الشوارع في ثورة عام 1848، لكن سرعان ما خاب أمله بالعالم وبحياته بعد محاولات لا تُحصى من الإحقاق والمساعي الفاترة للحصول على رعاة وموظَّفين. وبيّن بورديو كيف لم تكن رواية فلوبير للـ «الشيخوخة الاجتماعية» رواية سيرة ذاتية، وإنما هي رواية فكرية اجتماعية حلَّل فيها فلوبير حالته بوصفه فناناً وقع بين ميادين الإنتاج الاجتماعية التي لا يمكن إنشاء تسوية بينها. وناقش بورديو ليقول إنه يجب معرفة القوى المحركة لميادين الإنتاج الاجتماعية تلك إذا كان لا بدَّ للعلم الأدبي من أن يكون واعياً لشروط نشوئه المؤسّسية فلا يقع في وهم موقف مجرّد من التاريخ يخرج الأشياء الثقافية من علاقتها الاجتماعية التبادلية ويلغزها مثل التعويذات السحرية في أنظمة التبادل المقدَّسة (انظر أيضاً ,Bourdieu .(1993

ستتحرّك الآن لنضع بعض الانتقادات لكتابات بورديو. وهذه ازداد تسليط الضوء عليها جزئياً من قِبَل سوسيولوجيين ثقافيين أميركيين، اقترحوا بعض المنهجيات البديلة لسوسيولوجيا الذوق. وبعد ذلك، سننظر في بعض المسائل الإضافية من نوع معياري أكثر من كونه من نوع تجريبي حسّي ذي صلةٍ ببورديو والسوسيولجيين الثقافيين الأميركيين. وهذه المجموعة الثانية من المسائل ستعيدنا إلى نقاشنا البدئي للحجج المؤيدة لأطروحة كَنْت المعيارية الخاصة باستقلالية علم الجمال والمضادّة لها.

استهلاك الفنون في الولايات المتحَّدة

كانت معطيات بورديو لأبحاثه حول التميز وحضور صالات الفنون مصدرها فرنسا في ستينات وسبعينات القرن الماضي. وهذا يطرح السؤال حول ما إذا كانت مكتشفاته يمكن تعميمها انطلاقاً من بيئتها الأصلية إلى يومنا الحاضر. فقد استنبط السوسيولوجيين الأميركيون نتائج مختلفة من معطياتهم كما قدَّموا بعض الانتقادات المنهجية لكتابات بورديو، ويمكننا أن نلخّص تلك الانتقادات بالآتي:

أولاً، كان بورديو حتمياً بشكل مفرط في تقييمه لعجز الطبقة العاملة ومجموعات أخرى منخفضة في المجتمع عن التمييزات الجمالية. فباعتماد هال (1993) على بحثه المتعلق بعادات استهلاك الفنون في نيويورك قال إنه ليس صحيحاً القول، إن فرص التعليم القليل للفقراء ولناس الطبقة العاملة تحدِّد لهم موقفاً من الفن عملياً وتزيينياً من دون ممارسة تمييز جمالي فردي. والنشأة الأسروية ليست تكوينية للخيارات الثقافية اللاحقة كما رأى بورديو، كما أن الافتقار إلى المشروعية المؤسَّسية للأذواق من قِبَل سلطات ذات اعتبار ليس بذي أثر حاسم في التقدير الاجتماعي في المجتمع المعاصر كما اعتقد. وبصورة عامة نقول، إن بورديو بالغ في المقدار الذي يتطلّبه حب الفن الجميل من المعرفة الاختصاصية التي يصعب اكتسابها.

علاوة على ذلك، أكَّد بورديو وجود علاقة تضايف بين تراتبيّة الامتياز الذوقي والتراتبية الاجتماعية الطبقية، التي قد تكون قد وجدت في المجتمع الفرنسي في ستينات وسبعينات القرن

العشرين، لكن يصعب إقامتها في اليوم الحاضر، خاصة في الولايات المتحدة، وأيضاً في أوروبا. وأشارت لامونت (Lamont, 1992) في دراستها للطبقات الوسطى العليا الفرنسية والأميركية قائلة، إنه «في حين نجد حيازة الرأسمال الثقافي مهمة للقوة وللنجاح في المجتمع الفرنسي أكثر مما هو الحال في الولايات المتحدة، فإنها ليست بتلك الأهمية كما أكَّد بورديو. وبصورة عامة نقول، إن ترتيب البُنى الثقافية في طبقات في المجتمعات الغربية قد تغيّر منذ زمن بحث بورديو. فالتعليم الإنساني اللاوظيفي في مدارس وجامعات النخبة راح يؤدي دور شرعنةٍ في الوصول إلى السلطة والثروة أقل في ستينات وسبعينات القرن العشرين. فالوصول الواسع إلى التعليم العالي المترافق مع ارتفاع مداخيل الطبقة الوسطى الدنيا والطبقة العمالية العليا أدّى إلى إسهام شعبي أوسع في مؤسسات الفنون الجميلة وإزالة بعض حدود المراتب القديمة. فمن ناحيةٍ تجاهلت نتائج بورديو زيادات مهمة في انشغال الطبقة الوسطى الدنيا بالأشكال الثقافية العليا عبر منافذ مثل العروض الفنية المدوّية، ومحطات الراديو الموسيقية الكلاسيكية التجارية والأقنية التلفزيونية المتخصصة. ومن ناحيةٍ أخرى، بالغت نتائجه في القول بانخراط الطبقة المتوسطة العليا في الأشكال الثقافية العليا وقلَّلت من انخراط الطبقة الوسطى العليا في الأشكال «المتوسطة الثقافة»، مثل الفيلم، والتصوير الفوتوغرافي، والرقص، والجاز وموسيقى الروك.

وحسب بيترسون (Peterson and Simkus, 1992; Peterson and Kern, 1996) أصبح معظم جمهور الطبقة الوسطى الموسَّعة

اليوم بمنزلة «قوارت»(*) (Omnivores) تأكل كل شيء وأي شيء. فمجموعات الطبقة الوسطى العليا الآن لا تقتصر على رعاية الثقافة العالية وإنما تغوص أيضاً في طيفٍ واسع من أصناف المنتوجات الثقافية تشمل في ما تشمل، موسيقى كلاسيكية وكذلك موسيقى ريفية - وأوبرا كلاسيكية وأيضاً أوبرا صابونية(**). وبالعكس، صار عند مجموعات الطبقة الوسطى الدنيا المزيد من وقت الفراغ، والمال، خاصة في المجموعات العمرية الشابّة. ومرةً وصف دانيال بِلْ (Daniel Bell, 1976) تلك العمليات بلغة «انفصال ثقافة وبنية اجتماعية» مشيّد على إزالة التمييزات بين ما هو «عالٍ» وما هو «دوني»، وظهور أساس متوسطة الثقافة واسع. ورأى غانس (1999) أن الأصوب هو الكلام عن عمليات تلاقٍ في الذوق الثقافي وافتراقٍ متجدِّد في الذوق الثقافي. فقد فقدت ثقافات الذوق جزءاً من نظام امتيازها العامودي وصارت أقرب إلى التمييز الأفقي. ومع أن الطبقة ظلَّت أبرز عامل في البنية الاجتماعية التراتبية، فإن عادات الاستهلاك الثقافية، والخيارات ومؤشِّرات المرتبة الاجتماعية لم تتضايف مباشرة مع البنية الطبقية. وصارت أمور الجنس، الإثنيّة والسن مهمة مثل الطبقة في نماذج التمييز الاستهلاك الثقافي (Lamont and Fournier, 1992).

درس ليفين (1988) وديماغيو ويوسيم (Useem, 1978) بُنى تلقّي الفنون وقبولها في الولايات المتحدة في البيئات التاريخية.

(*) وهو ذلك الإنسان الذي يأكل الغذاء الحيواني والنباتي على حدٍ سواء، ويبدو أن المؤلف يريد بهذا القول إن هذه الطبقة تأكل كل شيء دون تمييز (المُراجع).

(**) مسرحية متسلسلة: هذا النوع من الأوبرا عبارة عن مسرحية إذاعية أو تلفزيونية مسلسلة تعالج مشكلات الحياة المنزلية (المترجم).

فبيّن ديماغيو كيف أن المجتمع الأميركي لا يحوز معرفةً تميّزه تمييزاً محسوساً بين ثقافة عليا وثقافة دنيا إلى أواخر القرن التاسع عشر وعندما أقامت بوسطن المدينة الأقدم في الولايات المتحدة معرضاً للفنون الجميلة وأوركسترا سيمفونية لدغدغة أذواق النّخب في وسط ذوي الثروات المؤسَّسة كان ذلك تمييزاً لها عن المجموعات ذات الثروات المكتسبة حديثاً. وكان الرعاة المؤسسون للمعرض وللأوركسترا قد أقاموا بُنى مؤسسية وتنظيمية أمَّنت في ذات الوقت الأساس التعليمي ومشروعية الفنون الجميلة والامتياز الاجتماعي لخبراء هذه الفنون. وقد ولَّدت تلك البُنى المؤسَّسية والتنظيمية أنظمة من «التصنيف الطقسي» (Ritual Classification) في عرض وفي أداء أنماط مختلفة من المنتوجات الثقافية سريعاً تعاشقت مع فروق اجتماعية في أنواع الجماهير التي تحضر. ورأى ديماغيو (1987) أن على السوسيولوجيا أن تدرس الطرق التي بها تولّد البّنى التنظيمية الإدارية أنظمة تصنيف حول السلع الثقافية والتي بدورها تبقي علامات رمزية بين المجموعات الاجتماعية عبر ممارسات الاستهلاك الثقافي. وينشىء هذه الأنظمة التصنيفية عوالم الفن والعاملون التجاريون مثل التجار، المتعهدين، الرعاة، الناشرين، والإداريين التنفيذيين في شركات الإنتاج. وبحسب الظروف، يمكن تمييز الأنظمة التصنيفية بعدد الأصناف والكوّات التي تصوغها، وتكون تراتبية في توزيعها للامتيازات، وتكون شاملة في مقدار اشتمالها على حاضرين، وتكون محدودة في تقييدها مزج الأصناف.

الصحة الجمالية مقابل سوسيولوجيا الذوق

لقد بحثنا إلى الآن عدّة ملاحظات نقدية تتعلّق بأطروحة استقلالية علم الجمال. فنظرنا **أولاً** في بعض الملاحظات الخاصة

بكيف ترتبط استقلالية علم الجمال بعادات الاستهلاك عند الفئات النخبوية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في المجتمع الأوروبي، وكذلك بعض النقاشات حول علاقة الفنّ بالنقد الأخلاقي والسياسي. **ثانياً**، ذكرنا بعض الملاحظات المتعلّقة بالعلاقة بين استهلاك الفنون والفروق في الميزة التعليمية و«الرأسمال الثقافي»، خاصة في كتابات بورديو وسوسيولوجيين أميركيين حديثين. ودَّلت جميع تلك الملاحظات على بعض الحقائق التجريبية الحسّية الخاصة بعلاقة التقييم الجمالي بأبعاد تخصّ اللامساواة الاجتماعية - الاقتصادية وبفروق في أوقات الفراغ، وأسلوب الحياة و«حالة مميّزة»، بين المجموعات الاجتماعية.

أما السؤال الذي علينا أن نطرحه الآن فهو يتعلق بأثر تلك الحقائق في فكرة استقلالية علم الجمال كأطروحة معيارية. فهل تبيّن أن استقلالية علم الجمال لا معنى لها كفكرة معيارية؟ هل تلغي كل معنى من النصيحة المفيدة كون الأعمال الفنية **يجب** أن تُقارَب» من أجل ذاتها» لا من أجل وظيفة أو مصلحة اجتماعية خارجية ما؟ هل تبيّن أن لا معنى للقول إن الأحكام الجمالية يجب أن تطمح إلى صحة شاملة ولا تظلّ مجرد تعابير عن عادات استهلاكية معيّنة عند مجموعات اجتماعية معيّنة؟

في ما يأتي سوف نضع بعض النقاشات والحجج لصالح النظرة المفيدة أن الأحكام الجمالية تظل تحوز صحةً معيارية مستقلة بالنسبة لوظائفها، وظائف التمييز الخاص بالمجموعات الاجتماعية. وسوف نثبت أن الأعمال الفنية يمكن وصفها بأنها تحوز قيمة الجمالية في ذاتها وأنها لا تحوز قيمة فحسب بفضل **نظرات** تقييم اجتماعية مختلفة.

وسوف نقترح في حين تحتاج أطروحة استقلالية علم الجمال المعيارية أن توضع في قرائن سياقية من أفكار اجتماعية - تاريخية وسوسيولوجية، فإن هذه لا ترفضها.

تلك الاعتبارات هي استمرار لملاحظاتنا في نهاية الفصل الثاني الخاصة بالتمييز النسبي لمسائل القيمة الجمالية عن مسائل السيطرة الثقافية في مجتمع. فهي استمرار لنتائجنا الخاصة بمأزق الحجج النسبية التي تردّ مسائل القيمة إلى مسائل السلطة والمنظور. وفي ما يأتي، لن نقول، إن إسهامات بورديو أو أي واحدٍ من السوسيولوجيين الثقافيين الأميركيين تتضمّن بالضرورة مذهباً نسبياً. غير أننا سنركِّز على تبيان أسباب كون المذهب النسبي مشكلة، وسوف نناقش لنقول، إن أحد الأسباب التي تجعل الفلسفة الكَنْتية مهمة يَمْثُلُ في أنه يساعدنا على أن نرى سبب ذلك. وسوف نتابع فنذكر، **أولاً**، بعض الملاحظات الإضافية على حجج كَنْت، **ثانياً**، بعض الملاحظات على مسائل تختص بالديمقراطية في الثقافة، **وثالثاً**، بعض ملاحظات اختتامية حول بورديو.

أول فكرة إضافية خاصة بموقف كَنْت تتعلّق بإصراره على افتراض قبلي للشمولية في الأحكام الجمالية. فقد سعى كَنْت ليبرهن على أنني عندما أنا - الشخص الذي يصدر الحكم - أصدر حكماً جمالياً، فانني لا أعلن ضمنياً أني أحب فحسب، وإنما أيضاً أني أجد (X) خيراً، وبالإضافة إلى ذلك، أني مستعد لأن أقدِّم أسباباً لك تسوِّغ كون (X) خيراً. وقد تكون هذه الأسباب وقد لا تكون أسباباً لحبك (X)، لكن لا بدَّ من أن تكون أسباباً بها يمكنك أن تدخل في جدلٍ نقدي معي إذا رغبت. فأنا لا استطيع أن أقول، إني وجدت (X) خيراً ثم مباشرةً أتراجع عن رأيي بالقول «لكن ذلك ليس إلّا ما أظن» أو «هذا ما أكون،

وليس إلّا». ومع أنه يمكنني أن أتصّور أنك قد لا توافق على رأيي، عليَّ أن أكون مستعداً أن أدافع عن رأيي عندما أواجه تحدّياً له من قِبَلك، أو من قِبَل مئات من البشر، أو حتى – مبدئياً – من قِبَل كل واحدٍ في العالم. فالذين يصدرون حكماً جمالياً يجب أن يفترضوا أن حكمهم يمكن تعميمه تعميماً يتعدّى وضعهم الذاتي المباشر. وإذا لم تكن الحال على هذا المنوال، فإن اعتبار أحكام الناس الجمالية لن يتعدّى أن يكون مجرّد انعكاسات لخصوصياتهم النفسية والسلوكية. غير أن الأحكام الجمالية ليس مجرّد انعكاسات لخصوصيات الناس النفسية والسلوكية، فهي ادعاءات **صحّة**. فخصوصيات السن، والجنس، والطبقة أو الخلفيّة القومية، كلها، لها علاقة بالأحكام التي يصدرها الناس، لكنها ليست **الأساس** لتلك الأحكام. لذلك، عندما أضع ادعاءً لعمل فني، فأنا لا أستطيع أن أجعل حكمي نسبياً أو أسحب حكمي بالقول «لكن هذا ليس إلّا لكوني ذكراً أو امرأة»، أو «لكن هذا ليس إلّا لأني عضو في الطبقات المتوسّطة، (أو طبقات العمال) – أكثر مما أستطيع أن أقول عقلياً إن 2+2=4»، «لكن ليس هذا إلّا ما أفكر» أو «الجريمة خطأ، لكن هذا مجرّد رأيي فحسب».

هنا في هذا المقام لننظر من جديد في كيف تقارن الأحكام الجمالية مع البيانات في العلوم ومع الأحكام الأخلاقية. هناك مقدار كبير من فلسفة العلم مابعد – الوضعية(*)، في القرن العشرين، أبرزت

(*) نشأت الوضعية من حركات منفصلة في علم اجتماع القرن التاسع عشر وأوائل فلسفة القرن العشرين. وأهم أفكارنا أفادت أن الفلسفة يجب أن تكون علمية، وأن الميتافيزيقا لا معنى لها، وأن هناك منهجاً علمياً شاملاً وقَبْليّاً. وأن وظيفة الفلسفة الرئيسية هي تحليل ذلك المنهج الأساسي يطبق في كل من العلوم الطبيعية والاجتماعية، وأن العلوم المختلفة يجب اختزالها إلى علم الفيزياء، وأن الأجزاء النظرية للعلم يجب أن =

طرقاً بدت فيها النظريات العلمية مغروسة في «نماذج» (Paradigms) منطقية بارزة، مثلاً في كتابات توماس كون (Thomas Kuhn). كذلك، هناك مقدار كبير من فلسفة القرن العشرين الأخلاقية أبرز طرقاً ظهر فيها أن المعايير الأخلاقية لها معانٍ مختلفة في أوضاع مادية تاريخية مختلفة، فعلى سبيل المثال، في كتابات فتغنشتاين وألاسدير ماكنتاير (Alasdair MacIntyre). ومهما يكن من أمر نقول، إن عدداً قليلاً جداً باستثناء أكثر الريبيين من الفلاسفة اليوم يناقش ليقول إن الآليّات التي تسعى النظريات العلمية إلى الإشارة إليها لا وجود لها في الواقع الموضوعي، وهي لا تعدو أن تكون مجرد أسماء في أحاديث وخطابات الفاعلين العلميين. وكذلك، هناك نفرٌ قليل جداً، باستثناء أكثر الفلاسفة الريبيّة اليوم يناقش ليقول، إن المعايير الأخلاقية لا تعدو أن تكون مجرّد أعراف اجتماعية، على نفس مستوى عرف اجتماعي مثل قيادة السيارة على الجانب اليمين في بعض الأقطار، وقيادتها على اليسار، في أقطار أخرى. وهكذا نجد أن نفراً قليلاً جداً من الفلاسفة المعاصرين يختزل

= تكون ترجمتها ممكنة إلى قضايا (جمل) عن الملاحظات. وابتدأت الوضعية مع فيلسوف الاجتماع كونت دو سانت – سيمون وأوغست كونت. وفي سياق تطوّرها نشأ مذهب جديد هو الوضعية المنطقية (Logical Positivism). وقد استبقى مؤسّسوه الأفكار الرئيسية للمذهب الوضعي لكنهم أضافوا جديدهم الذي تمثَّل في التحليل المنطقي. فصارت الفلسفة، عندهم، تحليلاً وصياغةً لتصورات العمّ. وقالوا بأن المعرفة الحسية هي الأكثر يقيناً، وأن أي تصوّر لا يتصل مباشرة بالخبرة الحسية يجب ترجمته إلى تصورات تشتمل الملاحظة. وهناك فلاسفة وضعيون منطقيون مثلاً، يقول أ. ج. آير (A. J. Ayer) وهو أحد المنافحين عن الوضعيت المنطقية، بَلْ من مؤسسيها في بريطانيا، وذلك في كتابه: **اللغة، والصدق، والمنطق** (1936) قولاً اعتبره معيار المعنى، وهو: يقال عن قضية (جملة) إنها ذات معنى (أي صادقة أو كاذبة) إذا أمكن التحقق منها تجريبياً بلغة الملاحظة الواقعية. وقد دعي هذا المعيار النظرية التحققية من المعنى وهو مذهب الوضعيين المنطقيين. واضح أن هذا التعريف للمعنى يقضي باعتبار الميتافيزيقا والأخلاق بلا معنى. وتجدر الإشارة إلى أن أوغست كونت كان من أوائل الذين نادوا بالمذهب الوضعي (المترجم).

صحة البيانات العلمية والمعايير الأخلاقية إلى حقائق واقعية تخصّ السلوك الاجتماعي. والآن نقول بتأكيد أن الأحكام الجمالية تختلف عن البيانات العلمية والمعايير الأخلاقية من حيث إنها تعبِّر عن استجابات ذاتية من الابتهاج وعدم الابتهاج، للأشياء الحسّية التي لا يعتقد بأنها صادقة أو كاذبة (كما في العلم) ولا يعتقد بأنها وصفات أو قواعد مهنية تختص بالأفعال الصائبة أو الخاطئة «كما في الأخلاق». فعوضاً عن ذلك نلقاها تؤكد صفات إيجابية - سلبية أخرى مثل: جميل/ قبيح، أنيق/ بسيط، عميق/ سطحي... إلخ. ومن هذا الوجه نجدها تصوغ نوعاً من الصحّة مختلفاً عن البيانات العلمية والأخلاقية. ومع ذلك هي تصوغ صحَّةً وهي لا تُختزل إلى خصوصيات سلوكية للفاعلين الذين يؤكّدونها مثل البيانات العلمية والمعايير الأخلاقية التي لا تُختزل إلى خصوصيات سلوكية للفاعلين الذين يؤكّدونها.

الفكرة الثانية الخاصة بعد الصحّة تختصّ بعلاقة فروق الأفضلية التعليمية بتقييمات الأشياء الثقافية. ولا ريب في أننا يمكن أن نوافق على أسباب النظرة التي تقول، إن على السلطات الجامعية المسؤولة عن دخول الطلاب أن تدرك فروق الأفضلية في الخلفية الاجتماعية - الاقتصادية عند المرشَّحين للقبول في مناهج التعليم. على كل حال، لا يبدو أن ثمَّة أسباباً للقول بأن فروق مرشحي الدخول إلى الجامعة ذات الصلة بالخلفية الاجتماعية - الاقتصادية لها أي علاقة على صحّة المحتويات الأكاديمية التي يدرسها الطلاب في تلك المقرّرات التعليمية بعد قبولهم في الجامعة. ولا يبدو أي صلة لصحة المعادلات الحسابية النيوتونيّة التي تُدرَّس في المقررات التعليمية للرياضيات أن يكون عدد قليل من مرشحي الدخول من ذوي البشرة السوداء تمتعوا بمعرفة بالحساب النيوتوني قبل مرشحي الطبقة الوسطى البيض.

لذلك، يصعب أن نرى سبباً للحقيقة الواقعية المفيدة أن عدداً من ذوي البشرة السوداء الذين تركوا المدرسة اكتسب معرفة بروايات شيكسبير أقلّ من مراهقي الطبقة الوسطى البيض، له صلة بالصحة الجمالية لروايات شيكسبير باعتبارها أعمالاً شعرية.

وإذا كان على بعض العاملين في المجتمع أن يقدّموا حججاً لإقناع الناس بأن يراجعوا قبولهم الاتّساق المنطقي للحساب النيوتوني - لنقلْ، على أساس أنه يحتوي على استدلال منطقي خاطئ - أو أن يعيدوا النظر في قبولهم في الإنجازات الجمالية لروايات شيكسبير - لنقلْ، على أساس أن استعاراته مخترعة - فإن هذه ستكون حججاً خطرة لتفنيد صحّة أعمال نيوتن وشيكسبير. غير أن هذا سيكون نمطاً من التدخّل المنطقي مختلفاً عن الرأي المفيد أن صحّة أعمال شيكسبير ونيوتن لا يمكن تفنيدها إلّا لأن بعض الفئات الاجتماعية حازت فرص للتعرّف على أعمالهما أكبر من فئات أخرى. وصحيح القول، إنه لن يكون هناك معنى لتعليم شيكسبير فحسب و**الكتاب المقدَّس** فحسب لجماعات مدرسية مؤلفة بصورة كلية من طلّاب ذوي خلفيّة إسلامية، كما لن يكون هناك معنى لتعليم **القرآن** وحده لجماعات مدرسية مؤلفة كلياً من طلاب ذوي خلفيّة مسيحية. غير أن الحقيقة المفيدة بأنه لن يكون هناك معنى لتعليم تلك الكتب لأولئك الناس لا تعني أن الكتب لا تحوز صحّة ضمنية جوهرية بوصفها أشياء ثقافية.

ذلكم هو المستوى الأول العام، الذي بالاستناد إليه تحتفظ الفلسفة الكَنْتيّة بأهميتها للتفكير السوسيولوجي الخاص بالجمالية. غير أننا الآن سوف ننظر في اعتراضٍ ممكن على حججنا المُساقة إلى الآن.

قد يُعترض بالقول، إن حججنا جعلت الأحكام الجمالية تبدو إلزاميّة للناس أكثر مما هي. وقد يُقال، إنه عندما أُعبّر عن مذاق شيء، فأنا لا أكون صانعاً رأياً حول أي شيء آخر. فأنا أُعبّر عن رأيي في الأشياء التي أحبها لا أكثر ولا أقل. وأنا لا أتوقع الآخرين أن يشاركوني في أذواقي. فالأفراد المختلفون لهم أذواق مختلفة، ولا يمكنهم أن يتوقّعوا أن يكونوا قادرين على الوصول إلى اتفاق في ما بينهم أو أن يكونوا ملزمين للوصول إلى اتفاق حول الأذواق الأصح والأذواق الأقل صحة. هذا الاعتراض يلمح إلى شيء إشكاليّ في تمييز كَنْت بين «ملذّات الحسّ» و«ملذّات التفكير». ويبدو هذا التمييز، من منظر التعاطفات المعاصرة نحو المذهب التعدّدي لأسلوب الحياة مثيراً للنزاع. فهو يبدو حاملاً إجماعاً في التوجّه القيمي أكثر مما هو مرغوب فيه، من وجهة نظر احترام التنوّع في أسلوب الحياة. مع ذلك، لندرس التمييز عن كثب.

لننظر في قائمة أنواع الأشياء التي يمكن أن يُقال إنها تستدعي تقييماً ثقافياً، نعني: الطعام، والنبيذ، والقهوة، والثياب، والعطر، وأثاث الشقّة، ومسرحيات متسلسلة (soap opera)، وموسيقى الديسكو (disco)، ورسم تعبيري، وشعر رمزي، ورواية مأساوية يونانية. يمكن وضع قضية للنقاش والقول، إنه لا يوجد واحد من تلك الأنواع يمكن أن يُصنَّف حصرياً إلى «لذّة حس» أو «لذّة تفكير». ويمكن إنشاء قضية للنقاش والقول، إن جميع تلك الأنواع تدعم الخيارات الجمالية التي تستحقّ الاحترام. ويمكننا القول، إن الذين ينشئون أساليب حياة لأنفسهم حول خيار ذوقي يتعلّق بتأثيث الشقق وخيار مصمّم ألبسة، أو مميّز للنبيذ الفرنسي، يضعون أحكاماً

جمالية تستحق الاحترام مثل الذين في مرتبة الرسم التعبيري، والشعر الرمزي والرواية المأساوية اليونانية، قبل أي شيء آخر. الآن، لننظر في بعض مسوغات نقد هذا الاقتراح وتعديله.

لا شك في أن الطعام، والنبيذ، والقهوة، والثياب والعطور تنتج لذّة حسّ. وقد تنتج أيضاً لذّة تفكير بمعنى «موضوع» أو «صورة» يمكنني أن أعبر عنهما بالطريقة التي أجمعهما بها عقلياً. غير أن السؤال هو: هل هي تقوم بذلك بنفس الدرجة التي يقوم بها الشعر الرمزي؟ هل «تثير الكثير من التفكير»، وفقاً لعبارة كَنْت؟ وعلاوة على ذلك، هل بمقدوري أن أناقش نقاشاً عقلياً مع أحدٍ حول ما إذا كان عطر أرماني (Armani) يفوق عطر كريستيان ديور (Christian Dior) بنفس الطريقة التي يمكنني بها أن أناقش نقاشاً عقلياً شخصاً حول ما إذا كانت سيمفونية بيتهوفن الأخيرة أكمل من سيمفونيته الأولى، أو أن فرقة البيتلز (Beatles) مجموعة من الموسيقيين أكمل من فرقة المونكيز (Monkeys)؟ ويمكنني أن أبادل الطاقم الأرمني القديم الخاص بطاولة العشاء ببيعه وشراء آخر مع الأرباح. غير أن السؤال هو: هل يمكن تصوّر أنه يمكن مبادلة قيمة سيمفونية بيتهوفن بقيمة لوحة رسم من عمل بيكاسو؟ هل يمكن مبادلة سيمفونية بيتهوفن بكمية من المال بنفس الطريقة التي تتمّ بها مبادلة سيارة سباق من نوع فيراري (Ferrari) بكمية من المال؟ هل يمكن تصوّر جميع السلع الثقافية بأن واحدها يساوي الآخر، بنفس الطريقة التي تتساوى بها بعض الأشياء عبر المال؟ هل يمكن للإنسان أن يتخيَّل علاقة كمّية بين لوحة لبيكاسو، وسيمفونية لبيتهوفن وقصيدة لإيميلي ديكنسون (Emily Dickinson) بنفس

الطريقة التي يمكنه أن يتخيَّل معادلة كمّية من الشكل «6» من عطور ديور (Dior) = 2 بدلات من نوع أرماني (Armani) = 4 أحذية برادا (Prada) = 1000$؟ يبدو أن ذلك غير ممكن. يبدو أن هناك فروقاً. والحقيقة هي أن تلك الفروق ليست إلّا فروقاً في الدرجة. فإذا صحَّ القول إنه لا يمكن مبادلة لوحة تكعيبيّة لبيكاسو بلوحة تكعيبية لبراك (Braque)، فليس بأقل صحة القول إن سلسلة من المسرحيات المتسلسلة (soap opera) لا يمكن مبادلتها بسلسلة أخرى من المسرحيات المتسلسلة [لنقلْ، مسرحية الجيران (Neighbours)]. غير أن ثمة فروقاً، وبالرغم من ذلك يبدو أن الفروق تشير إلى الطريقة التي تكون فيها تلك الأشياء الأقل قدرة على التعادل هي بالضبط، تلك الأشياء الأقل قدرة على التعادل هي بالضبط، تلك التي يكون نقاش الناس حولها له معنى لأنها تلك الأشياء التي تمكِّن الناس من أن تدلي بدلوها حولها والقول إنها ليست فحسب تخصّ ذوقهم الشخصي، وإنما هي موضوعات ذات استحقاق وامتياز فكري وعاطفي عظيمين يمكن لكل إنسان أن يقدرهما إذا عرفوها.

ذلك مستوى ثانٍ عام به احتفظت الحجج الكَنْتية بأهميتها في مجال التفكير بالجمالية. والآن ننتقل إلى المستوى الثالث.

الآن، سوف نقترح تمييزاً معيارياً بين مسائل المساواة الديمقراطية في التقدير من ناحية **أصناف الإنتاج الثقافي**، من جهة، ومسائل الاستحقاق الجمالي التمييزي **للأشياء الفردية** للإنتاج الثقافي، من جهة أخرى. فنبدأ أولاً ببعض الأفكار عن المساواة الديمقراطية في التقدير من جهة أصناف الإنتاج الثقافي.

فمن وجهة نظر معيارية، يبدو أنه لا يوجد أساس عمودي للمقارنة، يمكن استناداً إليه أن يكون أي صنف من أصناف الإنتاج الثقافي «أعلى» أو «أدنى» قيمة من الآخر. وسيبدو أنه لا يوجد أساس للمقارنة بغية التفريق بين التراجيديا اليونانية، والشعر الرمزي، والرسم التعبيري بالقول إنه «أفضل» أو «أسوأ» من موسيقى الروك، والمسرحية المتسلسلة، والجاز أو المسرحية الإيمائية. كذلك سيبدو أنه لا يوجد أي أساس لشرح الممارسات الاعتيادية المميّزة للمجموعات الاجتماعية، بالنسبة إلى هذه الأصناف، كونها تستحق أو لا تستحق الاحترام. فكل ممارسة لحالة مميَّزة ستبدو مستحقة التقدير مثل سواها. وسيبدو عدم وجود أساس للقول، إن الأفضليات المميّزة للطبقة العاملة ولجماهير الطبقة الوسطى - الدنيا، الخاصة بالثقافة «المتوسطة» هي أقل قيمة وأقل جدارة بالتقدير من الأفضليات المميّزة لجماهير الطبقة الوسطى-العليا للثقافة «العليا». وإن توظيف الإشعارتين المكانيتين نعني «عليا» و«دنيا» هو من البواقي اللغوية للتفكير لما قبل - الديمقراطي. ومن وجهة النظر المعيارية نقول إن الكلام عن تراتبيّة قيمية عبر ثقافة عليا وثقافة دنيا، لا يمكن الدفاع عنه ديمقراطياً، ومفرداته ليس لها أساس معياري مستمدّ من تضايفها السوسيولوجي مع التراتبية الطبقية الاجتماعية. فالثقافة العليا ليس لها قيمة عليا لأن طبقات المجتمع العليا تتمتّع بها، والثقافة الدنيا ليست قيمتها دنيا لأن طبقات المجتمع الدنيا هي التي تتمتّع بها. وعلاوة على ذلك، نقول: الثقافة العليا ليست قيمتها أدنى من الثقافة الدنيا، لأن الطبقات التي تمقتها هي التي سيطرت واستغلّت تاريخياً الطبقات الدنيا، والثقافة الدنيا ليست قيمتها أعلى من الثقافة العليا لأن

الطبقات التي تمتعت بها تاريخياً عانت من السيطرة والاستغلال من قِبَل الطبقات العليا في المجتمع. فالتراتبية القيمية في الأصناف الثقافية لا تسوِّغها التراتبية في البنية الاجتماعية، ولا تسوِّغ التراتبية القيمية **المعكوسة**، التراتبية في البنية الاجتماعية. ويعرف الافتراض الأول بأنه تكبّر أو نخبوية. وغالباً ما عُرف الثاني بأنه تكبّر معكوس. ويمكن تشبيه الافتراض الثاني بما دعاه نيتشه الامتعاض أو الغيظ (Resentiment)، أو الغيظ التافه من قيم الآخرين. (وسوف ندرس إسهام نيتشه في الجمالية طويلاً في الفصل الخامس). ويمكننا القول إنه في كل ناحية من هذه النواحي، يوجد مبدأ مساواة ديمقراطي، ولا بدَّ من أن يوجد في أصناف الإنتاج الثقافي وفي ممارسات الحالات العادية للمجموعات الاجتماعية بالنسبة لتلك الأصناف.

ربما كان هناك استثناء وحيد ممكن لهذا المبدأ هو أصناف القيمة الأخلاقية المشكوك فيها. قد يُقال، إن الفن الإباحي والأدب الإباحي لا يستحقان المساواة في التقدير، ما دام الفن والأدب الإباحيين يؤلّفان صنفاً من أصناف الأشياء الثقافية. وتبيِّن هذه الحالة أن ما يعتبر بأنه يؤلف صنفاً من الأشياء الثقافية له علاقة ما بالنقاش الجدلي حول القيمة الأخلاقية في مثل تلك الأشياء.

ومهما يكن من أمر، فإن الصورة تختلف عندما نتحوَّل إلى مسائل القيمة في **الأشياء الفردية** للإنتاج الثقافي لقد قلنا، إن بعض الأشياء الثقافية يمكن تصوّرها قادرةً على أن تكون متساوية، واحدها مع الآخر، بطريقة لا يمكن بها تصوّر أشياء أخرى.

ويبدو أن هناك معنيين. فبعض الأشياء تبدو أنها غير متساوية،

بمعنى تميّز صفاته الحسّية وبمعنى **استحقاق** صفاته الحسّية. فمن الممكن التفكير بفيلم أو تمثيليّة أو صورة فوتوغرافية بأنها «متميّزة» جمالياً و«أفضل» جمالية، بالنسبة إلى أشياء أخرى. ويمكن التفكير بأن هذين المعنيين في حالة من التوتّر في ما بينهما. فإذا كانا شيئين، وكل واحد منهما متميّز جداً عن الآخر، فكيف يمكن اعتبار أي منهما بأنه «أفضل» أو «أسوأ» من الآخر؟ على كل حال نقول، إن هذا التوتّر ظاهري أكثر مما هو واقعي. فإذا كان الشيء **A** متميّزاً جداً والشيء **B** متميّزاً جداً، حينذاك، لا يمكن اعتبار **A** أفضل من **B** ولا اعتبار **B** أسوأ من **A**. غير أنه، إذا كان **A** متميّزاً جداً وهناك شيء آخر **C** ليس بمتميّزٍ جداً، يمكننا حينذاك أن نتكلم عن كون **A** أفضل من **C** و**C** أسوأ من **A**. ونقول، إن **C** أسوأ من **A** بمعنى أنه «ليس أصيلاً»، «يتبع صيغة»، «مشتق من». ومقابل ذلك يمكننا أن نقول إن **A** أفضل من **C** بمعنى أنه «أصلي»، **لا** «يتبع صيغة» **ليس** «مشتقاً». وهكذا، نرى أن التميّز يتضمن «أفضل - الأفضل» بالنسبة إلى الأشياء التي ليست متميّزة. وعدم التميّز يتضمن «أردأ - الأردأ» بالنسبة إلى الأشياء المتميِّزة. فإذا أمكن مقارنة شيئين **C** و**D** بشيء، أو مساواته به، أو حلوله محله، فإنهما يكونان أقل قيمة جمالية من أي شيئين **A** و**B** لا يمكن مقارنتهما بشيء آخر، أو مساواتهما به، أو حلولهما محلّه. وعلى كل حال، علينا أن نضيف مباشرة القول، إن المقارنة وعدم المقارنة بين الأشياء، في هذا السياق، لا تشير، فحسب إلى عضوية واقعية أو عدم عضوية للأنواع، وللأشكال أو الأساليب المحدّدة الخاصة بالإنتاج. ولا شك في أن الفيلمين Apocalypse Now وThe Deer Hunter متشابهان، من الناحية **الواقعية** المتمثِّلة في كونهما ينتميان إلى صنف «الفيلم»، وإلى الصنف الفرعي ألا

وهو «فيلم فيتنام». ومع ذلك، يظل هناك أساس للنقاش والقول إن كل واحدٍ منهما عمل جيّد من أعمال الفن غير متشابهين، من حيث كونهما، من الناحية اللاواقعية، الناحية **ذات القيمة الجمالية**، متميّزين ومكتملين بصفاتهما الجمالية أكثر من بعض الأفلام الأخرى المتعلقة بفيتنام خصوصاً أفلام كثيرة أخرى عامة.

ويمكننا أن نستنتج أن المساواة في القيمة نسبةً إلى أصناف الإنتاج الثقافي لا تعني أو تستلزم مساواة في القيمة لدى **أعضاء** تلك الأصناف **الأفراد**.

وإذا لم يكن ممكناً تمييز الفروق في القيمة الجمالية في الأشياء الثقافية المفردة، فلن يكون هناك أساس عقلي للحكم الجمالي. وإذا لم يمكن الحكم على شيء ثقافي مفرد بأنه أعلى أو أدنى قيمةً جمالية من آخر، فلن يكون هناك أساس لاستعمال صفات إيجابية في اللغة العادية مثل «أنيق»، «لامع الذكاء»، «موحٍ» تمييزاً عن الصفات السلبية، من قبيل «عادي» «غبي» «معتدل». وسيتبع ذلك القول، إن أي شخص يمكنه أن ينتج أي شيء لا يقدر شخص آخر على نقده أو على امتداحه أيضاً. وأي شخص يمكنه أن يؤكِّد أي شيء عن أي شيء، لا يمكن لشخص آخر أن ينازعه، أو يوافق عليه أيضاً. فالناس يمكنهم أن يؤكدوا الأشياء ذاتها المتعلقة بالمواضيع التي لهم بها بعض المعرفة وكذلك بالمواضيع التي لا معرفة لهم بها. والأشياء التي تُقال عن المواضيع من قِبَل الناس الذين لا يعرفونها لا بدَّ من قبولها بأن لها رؤية مساوية للأشياء التي يؤكدها الناس الذين لهم، بعض المعرفة بها. حينذاك لا يعود هناك أساس عقلي للنقد الفني. ولا يعود هناك أساس عقلي للاختيارات، وللاكتسابات، وللجوائز، ولقرارات التعاقد مع صالات العرض، والناشرين،

والمسارح وشركات الموسيقى، ولا لكفاءات الطلاب في كليات الفن، والموسيقى، والتصميم. وسيكون الوضع بمنزلة مساواة شاملة ونسبية شاملة. لذا، فإن المعنى الديمقراطي المفيد وجوب الاعتراف بالمساواة في القيمة في أصناف الإنتاج الثقافي لا يستتبع وجوب الاعتراف بالمساواة في القيمة في الأشياء المفردة من الإنتاج الثقافي.

قد نستنتج مما تقدَّم أنه يلزم تسوية الملاحظة السوسيولوجية والنزاع الجدلي السياسي الخاص بظواهر عدم المساواة التاريخية بين التقييم الثقافي والتقييم الجمالي بالنسبة إلى موضوعات الثقافة المفردة. وهناك جانبان لدرس القيمة في سوسيولوجيا الفنون. فهناك جانب الوقائع الاجتماعية التجريبية الحسّية المتعلقة بالفروق في الحالات الاعتيادية نسبةً إلى أصناف الإنتاج الثقافي والاستهلاك الثقافي، وهناك جانب الصحّة الجمالية المعيارية للأشياء الثقافية الفردية. فعلى الفهم السوسيولوجي للفنون أن يكون قادراً على إدراك وحدة هذين الجانبين من البحث كليهما.

أما الآن، فسوف نختتم بملاحظات قليلة على الطريقة التي عولج بها هذان الجانبان، في أعمال بورديو الكتابية. لا شك في أن بورديو عرف، الجانبين والتوتّر بينهما. ففي كتاب: **قواعد الفن** (*The Rules of Art*) بيَّن بورديو كيف صاغت مطالب الكتّاب الفرنسيين، في القرن التاسع عشر الخاصة بالشمولية الجمالية، نظاماً ناشئاً من التمييز الاجتماعي بين الفن المستقل والفن غير المستقل، لكن بورديو لم يُختزل، بصورة فجّةٍ ومن دون صقل تلك المطالب الشمولية إلى «أيديولوجيا برجوازية» أو إلى«عادات استهلاكية ثقافية برجوازية». فبيَّن كيف كافح بعض من أهم الكتّاب من ذوي الوعي الاجتماعي بشكل رئيسي فلوبير وشارل

بودلير (Charles Baudelaire) من أجل رؤية نقدية نافذة في العوالم الاجتماعية من خلال انخراطاتهم الشعرية، مستعملين أقلامهم سيوفاً – مع معرفة كاملة بأن يستعيد انخراطاتهم ممثلون عن النُّخب الفرنسية التجارية وموظفو الدولة. لذا، فإن بورديو يسَّر طرقاً يمكن فيها للفنانين أنفسهم أن يحققوا تفكيراً انعكاسياً سوسيولوجياً نسبة إلى إنتاجهم الثقافي. مع ذلك، فإن تقنيّات بورديو التحليلية ظلَّت تميل إلى أن تكون منحازة إلى جانب التحليل السوسيولوجي الوظيفي على حساب فهم الصحّة المعيارية في المحتويات الجمالية. وكتاب: **قواعد الفن** يصعب تسويته مع النقود الإشكالية لبورديو للجمالية الكَنْتيّة، في كتابيه: **التمييز** (*Distinction*) و**حبّ الفن** (*The Love of Art*)، اللذين كانا اختزاليين في ميولهما. وبشكل عام نقول، إنه بالرغم من أن بورديو، غالباً ما كان يتأمّل فهم الصحّة المعيارية في المحتويات الجمالية مع التحليل السوسيولوجي الوظيفي بطرقٍ مصقولة ثقافياً، فإنه مال إلى إخضاع البعد الأول من الانخراط للبعد الثاني. ولا ريب في أنه كان مدركاً أن الفن هو أكثر من مجرد موضوع للعلم الاجتماعي. وبالضبط لهذا السبب تكلَّم عن السوسيولوجيا والفن بوصفهما «زوجاً ثنائياً شاذاً» (la sociologie et l'art ne font pas ménage) (1980: 207) على كل حال إن شروح بورديو لكيف يمكن للآراء المعيارية الفنية مقابل العلم الاجتماعي أن تؤدي إلى تقييم تجريبي، ليست بالسهلة دائماً. واهتمامه بفكّ ألغاز مفاهيم الفهم التأويلي أدّى به أحياناً إلى السخرية من مواقف خصومه الفكريين والاعتماد المفرط على تشابيه أنثروبولوجية ذات إشكالية، خاصة بالتقديس الأعمى (Fetishism) وبالسرّية الدينية. وهذا منع أحياناً بدلًا من أن يعزِّز القصدَ الأساسي لبورديو، المتمثِّل في توجيه الفكر المتعلّق بالثقافة إلى ميدان التنوير الديمقراطي.

خاتمة

لقد نظرنا في حجج مختلفة تتعلّق بأطروحة استقلال علم الجمال بعضها ينافح عن الأطروحة وبعضها يرفضها - بطرق مختلفة، وعلى مستويات مختلفة. وعلى أحد المستويات، كان واضحاً أن أفكار استقلالية علم الجمال هي نتاج الثقافة الغربية الحديثة منذ القرن الثامن عشر، ولا يمكن تطبيقها بأي طريقة مباشرة على مجتمعات أخرى في التاريخ وحول العالم. كما ناقض أفكار استقلالية علم الجمال، أيضاً، الملاحظات حول الوظائف الاجتماعية التفاضلية لاستهلاك الفنون عند المجموعات المتراتبة في المجتمع الغربي الحديث. وهذه تشمل وظائف التسلية، وظائف المراتب والتمييزات في أحوال من الاعتياد مميَّزة لدى الجماعات. والتفكير النزيه في الأعمال الفنية المنعشة بمهارات معرفة إدراكية حسّية يفترضُ وجودَ تاريخ من فوائد الحالات المميَّزة الثقافية والتعليمية لم تكن ميسَّرةً لجميع الطبقات والمجموعات في المجتمع. فالطبقات والمجموعات المختلفة طوَّرت عادات استهلاك مختلفة للسلع الثقافية لا يمكن اعتبار أي واحدة منها تستحق الاحترام أكثر من الأخرى. لذا، فإن التحليل السوسيولوجي يقدّم أسساً لمبدأ مساواة ديمقراطية في التقدير لعادات الاستهلاك إلى أصناف مختلفة من الإنتاج الثقافي، «العليا» و«الدنيا».

مع ذلك نقول، إن التحليل السوسيولوجي ليس الوضع الذي منه يُشتقّ مبدأ مساواة قيمية في الأشياء المفردة للإنتاج الثقافي من مبدأ مساواة قيمية في أصناف الإنتاج الثقافي وأنماط الحالات المميّزة للمستهلك. وهو ليس الوضع الصالح لاختزال الفروق الضمنية في القيمة الجمالية في الأشياء المفردة إلى ممارسات ونظرات تقييم من

قِبَل المجموعات الاجتماعية. لذا، علينا أن نرفض مذهب التجاوز (الترانسندنتالي) - أي وجهة النظر التي تقول، إن المحتويات الجمالية في الأعمال الفنية لها صحّة دون **أي علاقة** بالحقائق الاجتماعية، وعلينا أن نرفض المذهب النسبي - أي وجهة النظر التي تقول، إن المحتويات الجمالية في الأعمال الفنية **ليس لها صحة إلّا بوصفها** حقائق اجتماعية. والتفكير الكَنْتي منفتح للسياقيّة (Contextualization) من قِبَل الحجج الاجتماعية - التاريخية، لكنه ليس منفتحاً لتفنيد الحجج الاجتماعية - التاريخية.

يقوم الوضع الذي توصلنا إليه في هذه الخاتمة على ما يمكن أن يُدعى تناقضاً. والتناقض في الفلسفة يشير إلى نظامين من الحجج المتناقضة لكن كل واحدة منها غير متناقضة في كلماتها. والتناقض هنا حصل بين الملاحظة السوسيولوجية التجريبية الحسّية لممارسات استهلاك الفنون والتقييم الجمالي المعياري للأشياء الفنية المفردة.

وما دمنا قد عرَّفنا مهمّة التفكير الاجتماعي-النظري الخاص بالفن بأنه يَمْثُلُ في تسهيل الحوار بين استبعاد القيمة في العلم الاجتماعي والإثبات الخطر للقيمة في العلوم الإنسانية، يمكننا أن نقول، إن النظرية الاجتماعية تحتاج أن تتوسَّط بين هذين النظرتين البحثيتين وتسعى في طلب طرق لحلّ التناقض. وتدعى الإجراءات المنطقية التي تسعى إلى حلّ التناقضات في الفلسفة الديالكتيك (Dialectic). لذا، سوف نناقش في الفصل الآتي عدداً من المنظِّرين الاجتماعيين الذين أنشؤوا وطوَّروا طريقة ديالكتيكية من التفكير في الفن في المجتمع. وهؤلاء المنظّرون اعتمدوا على الرؤى السوسيولوجية عند كارل ماركس وعلى الرؤى الفلسفية عند مفكرين مثاليين ألمان تبعوا خطى كَنْت.

الفصل الخامس

الأيديولوجيا واليوتوبيا

حتى الآن في هذا الكتاب كنّا مهتمين بالنظر في ممارسات الإنتاج الفني، والاستهلاك الفني والتقييم الفني بوصفها مواضيع تحليل سوسيولوجي. أما في هذا الفصل وفي الفصلين الآتيين، فسوف نتناول عدداً متنوّعاً من القضايا المعيارية التي لها علاقة بأفكار الحداثة، والعقلانية والتنوير في الفن. وسيتركّز نقاشنا في هذا الفصل على نقاشات جدلية حول «الأيديولوجيا واليوتوبيا»(*). وسننظر في تضارب تكويني في الأعمال الفنية بين ظهورها التاريخي المتكرّر كحاملةٍ لصور عن السعادة في مجتمع حرّ (يوتوبيا) وظهورها التاريخي المتكرّر كمحاولةٍ لتسلية تعويضية للمعاناة المعاشة في العالم الواقعي (أيديولوجيا). ونبدأ بوضع صورة إجمالية لعلاقة هذا التضارب بنقد «ثقافة الجمهور»، في النظرية الاجتماعية الماركسية في القرن العشرين، والتي سنناقشها مناقشة إضافية في الفصل السادس بالإشارة إلى عمل تيودور أدورنو. بعد ذلك، نشرح أهمية

(*) المدينة الفاضلة، ويقصد بها المدينة المثالية من حيث قوانينها وحكومتها وأحوالها الاجتماعية. والذي صاغ الكلمة باللغة اليونانية هو توماس مور (Thomas More) لكتابه *Utopia* في عام 1516.

أفكار الطبيعة، والحرية والصدق في الفنّ عند الفلاسفة المثاليين الألمان في أوائل القرن التاسع عشر. وسنفحص الطرق التي تمَّت بها ترجمة تلك الأفكار إلى لغة النقد المادي في الكتابات الفلسفية الأولى لكارل ماركس، وكذلك، في الفكر الماركسي في القرن العشرين، فكر إرنست بلوخ وغيورغي لوكاش. بعد ذلك نعدِّد بعض النواحي التي يمكن القول إنه قد حصل فيها عودة أيديولوجية لمحتويات المعتقدات الدينية والأسطورية في بعض مظاهر الثقافة العليا الأوروبية لأواخر القرن التاسع عشر. وسنعتمد جزئياً على أفكار دوركهايم حول عمليات التطوّر الاجتماعي، وكذلك على الفلسفات الجمالية عند ريتشارد فاغنر وفريدريك نيتشه. ونختتم بنقاش حول مفهوم «التسامي» (Sublimation) في النظرية الاجتماعية النفسية التحليلية، خاصة في كتابات سيغموند فرويد وهربرت ماركوزه.

أصول نقد ثقافة الجمهور

لقد اختتمنا فصلنا السابق باقتراح قضية معيّنة للدفاع عن الاستقلالية المعيارية في الفن. ووصفنا هذه القضية بالقول، إن لها صفة «ديالكتيكية»، بمعنى أن تعترف بأن محتويات الصحة الجمالية في الأعمال الفنية لها علاقة بالوقائع الاجتماعية ومستقلة عن الوقائع الاجتماعية استقلالاً نسبياً. والمنظِّرون الذين سندرسهم في هذا الفصل طوّروا هذه القضية بطرقٍ مهمة. فقد استمدوا من تقليد الماركسية الإنسانية في القرن العشرين التي تتجنَّب الميول الاختزالية للتفكير الماركسي الكلاسيكي. وكان ذلك بصورة جزئية لأنهم لم يسعوا إلى إنشاء تسوية بين أفكار ماركس والعلم التجريبي الحسّي الصارم جزئياً، لأنهم سعوا إلى جمع الأفكار الماركسية مع الحركات الفكرية

الأخرى في القرن العشرين، مثل التحليل النفسي الفينومينولوجيا(*) (Phenomenology) والوجودية. والمنظرون يشملون والتر بنيامين، إرنست بلوخ، غيورغي لوكاش، سيغفريد كراكور، وجان بول سارتر ومنظّري مدرسة فرانكفورت: تيودور أدورنو، ماكس هوركهايمر، هربرت ماركوزه ويورغِنْ هابرماس. وسوف نشير إلى جميع هؤلاء المنظِّرين باختصار بأنهم «منظِّرون نقديون» محاكاة لمقالة هوركهايمر في عام 1937: «النظرية التقليدية والنقدية» (Traditional and Critical Theory) (Horkheimer, 1972).

ينطلق المنظّرون النقديون من الفهم المادي لماركس للمنطق الديالكتيكي في الفلسفة الألمانية المثالية مابعد - الكَنْتيّة. ويدعى تفكيرهم «نقدياً» بالمعنى الذي عرَّف كَنْت كلمة «نقد» في كتابه: **نقد العقل المحض** (*Critique of Pure Reason*) بوصفه بحثاً في «**شروط إمكانية** المعرفة والخبرة في العالم». والمنظرون النقديون والفلاسفة مابعد - الكنتيين يبدؤون من مبدأ كَنْت المفيد أن المعرفة التجريبية الحسّية ممكنةٌ، فحسب، بواسطة أفكار ومقولات تخصّ العقل الإنساني. وقال كَنْت معتقداً إن العقل الإنساني لا يعرف عالم «الأشياء في ذاتها» الذي دعاه عالم النومينا (Noumenal). فالعقل الإنساني لا يعرف إلّا عالم «ظواهر» الأشياء كما تبدو لنا بواسطة تلك الأفكار والمقولات. واعتقد كَنْت أنه عندما يحاول العقل الإنساني

(*) الفينومينولوجيا فلسفة أسسها إدموند هوسرل (Edmund Husserl) في السنوات الأولى من القرن العشرين. وتهتم بدرس بُنى الوعي والظواهر التي تظهر في عمليات الوعي. وهي تختلف عن طريقة التحليل الديكارتية التي ترى العالم عبارة عن أشياء، ومجموعات من أشياء وأحدها يؤثر في الآخر.

الحصول على معرفة تجريبية حسّية بالأشياء في ذاتها، فإن تناقضات (antinomies) تنشأ. فأشياء العالم تبدو حرّة وغير حرّة، أسباباً لذاتها ومسبَّبة بأشياء أخرى. على كل حال، قال كَنْت إن الديالكتيك قادر على توضيح كيف يمكن أن تكون الأشياء والأشخاص في العالم ظواهر فيزيائية تحددها قوانين الطبيعة وغايات حرة في ذاتها، أي أسباب ذاتها. والتفكير النقدي بهذا المعنى ليس معنيّاً بذلته. فإن المعرفة التجريبية الحسّية بالعالم بواسطة أفكار العقل ومقولاته (Verstand). وهو معنيّ أيضاً بشروط العقل (Vernunft) التي تجعل مثل تلك المعرفة ممكنةً. وشروط العقل هي المنطق، والمنطق ديالكتيكي.

ومن بدايتهم من هذا المبدأ الكَنْتي، طوَّر المنظّرون النقديون فهماً ماديّاً خاصاً لعمل «العقل»، و«الديالكتيك» و«النقد». في نقاشاتهم حول العلم، بيّنوا كيف يكون العلم ممكناً بواسطة تصوّرات ومقولات تنشأ، تاريخياً، في شروط اجتماعية محدَّدة. وبيّنوا كيف أخفقت الوضعية – ما يدعوها هوركهايمر «النظرية التقليدية» – في التفكير في تلك الشروط الاجتماعية – التاريخية المحددة الخاصة بإمكانية العلم. فبيَّنوا كيف تتعامل الوضعية مع الشروط الاجتماعية – التاريخية بوصفها أشياء تخصّ المعرفة التجريبية الحسّية فقط. فالوضعية لا تنظر في الطرق التي بها تكون الشروط الاجتماعية – التاريخية ذاتها شروطاً لإمكانية معرفة العلم ذاته بالأشياء. ولأن الوضعية لا تفكر ديالكتيكياً، لم تكن قادرة على حلّ التناقض بين الحياة الاجتماعية – التاريخية بوصفها شرط إمكانية المعرفة التجريبية الحسّية.

حرَّك المنظّرون النقديون حججاً شبيهة في بحثوهم الخاصة

بالفن. فبيّنوا أن الأعمال الفنية ليست مسبَّبة فحسب مادياً من شروط اجتماعية - تاريخية للإنتاج، فبينوا أن الأعمال الفنية تحوز محتوى معيارياً له صحّة باستقلالية نسبية عن تلك الشروط. وبيّنوا كيف تكون الأعمال الفنية اجتماعية، بمعنى أنها تنتج في المجتمع وتستهلك فيه، وبمعنى جعل المجتمع موضوعاً في أشكال ومحتويات الاتصال. فالأعمال الفنية ليست مكيَّفة من المجتمع فحسب، بل إنها عن المجتمع. والأعمال الفنية لا توجد فقط كأشياء لأشخاص يصدرون أحكاماً عليها. هي موجودة كأشياء لذاتها. هي موجودة كذواتٍ مستقلة. ومثل الأعمال العلمية والفلسفية، هي الأعمال الفنية أشياء لها **انعكاس - ذاتي**، به تشرح بدرجات مختلفة من الوضوح والاتّساق، والشروط الاجتماعية لإمكانها. لذا، فإن الأعمال الفنية لا يمكن التعامل معها كأشياء خاصة بذلك العلم المعروف بـ «السوسيولوجيا». فيجب التعامل معها كذوات لها تفكير ذاتي - تقول أشياء عن المجتمع قد تكون ذات صلة أيضاً بالشروط الاجتماعية بعلم السوسيولوجيا التي تمكّنه من أن يكون علماً.

وجورج سميل الذي ناقشنا إسهاماته طويلاً في الفصل السادس، قال إن الأعمال الفنية ذات استقلالية، بمعنى أنها في نفس الوقت منتجة ومستهلكة في شروط اجتماعية محدَّدة، وهي «قوانين ذاتِها» (Laws unto Themselves) (Simmel, 2000). ورأى سيملْ أن الأعمال الفنية تحوز مشروعية (Gesetzmäβigkeit). هي مسبَّبة من المجتمع وهي أسباب ذاتها. هي مكيَّفة وهي مكيِّفة. لها هدف وهي هدف ذاتها. وبهذا المعنى هي تشبه الأفراد من البشر الأحرار في قراراتهم الذين يكونون خاضعين لقوانين المجتمع وفي ذات

الوقت، يكونون فاعلين أخلاقيين ذوي مسؤولية ذاتية. فمثل الأفراد من البشر الذين يضعون لأنفسهم مُثُلاً عليا أخلاقية، تضع هذه الأعمال الفنية قوانين مثالية لها، ودرجة تحقيق الأعمال الفنية هذه القوانين المثالية هي درجة خدمة أجزائها الهدف من العمل بوصفه كلاًّ، ككل موحَّد. إنها الدرجة التي يحتفظ بها العمل بذاته ضد ما هو «خارجه»، القوانين الاجتماعية: ضد استعمالاته الاجتماعية ووظائف الاستهلاك. هي الدرجة التي بها يحتفظ العمل باستقلاليته الجمالية وهو لهذا السبب عملٌ عظيم من الوجهة الجمالية.

وقد اعترض بعض المعلقين قائلاً، إن ذلك النمط من التفكير يعبّر عن نظرة أنيقة مميَّزة للـ «التفكير الأوروبي القديم» حول الثقافة. وناقش بعض المعلقين قائلاً، إن المنظّرين النقديين اتَّخذوا نظرة بغيضة من الأشكال الفنية الاستعمالية والوظيفية خاصة أشكال التسلية. وسوف نناقش هذا الاعتراض مناقشةً كاملة عند تقييمنا لعمل أدورنو في الفصل السادس. على كل حال، سوف نقدم أولاً، بعض الأسباب الأولية للمواصلة مع حجج المنظرين النقديين. وهذه لها علاقة بمفهومهم لعمليات العقلنة الاجتماعية في الحياة الثقافية مع مفهومهم لاستقلالية علم الجمال ومفهومهم للـ «الأيديولوجيا واليوتوبيا».

علينا أن نذكر أن المنظّرين النقديين لا ينتقدون الثقافة الشعبية من حيث إنها ثقافة شعبية. هم ينتقدون عمليات التحوّل الاقتصادي في المجتمع الحديث التي في ظلّها صارت أشكال الثقافة العليا وأشكال الثقافة الدنيا خاضعتين لضغوط المصلحة الصناعية والربح التجاري.

فهم يقولون إن تلك العمليات تحطّم الآفاق المشتركة للاتصال التقييمي في المجتمع. ويقولون إن الثقافة الواسعة التجارية المعاصرة تختلف جوهرياً عن الثقافة الشعبية في أوضاع اجتماعية تاريخية. ويصرّون على القول، إن الانقسامات المعاصرة بين ثقافة عليا وثقافة دنيا لا تتعلّق، فحسب بالمرتبة الرمزية التي تفرِّق بين الطبقات الاجتماعية التي لها أوقات فراغ والتي ليس لها أوقات فراغ، وإنما أيضاً تتعلّق بالتغيرات البنيوية العميقة الناجمة عن انهيار أنظمة القيمة في المجتمع والمعترف بها اعترافاً جمعيّاً.

لم يعرف المجتمع الغربي في القرون الوسطى انقساماً واضحاً بين «أعلى» و«أدنى»، لأن الحياة الاجتماعية-الثقافية كانت موحَّدة في المؤسسة الدينية للكنيسة الكاثوليكية. فقد استبقت الكنيسة جسماً اجتماعياً متماسكاً، شاركت فيه الثقافة المكتوبة والشفهية بذات المخزون من المعاني الرمزية المألوفة عند الناس المثقفين وغير المثقفين سواء بسواء. على كل حال، كان الذي حدث مع أفول الدور الاجتماعي للكنيسة وقوّتها بعد عصر النهضة والإصلاح البروتستانتي، ظهور تفريق مدرك بين «أعلى» و«أدنى»، وازداد تجذّره بعمليات التصنيع الرأسمالي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ففلاحو الحقول وحرفيّو المدن وجدوا أنفسهم، وبشكل متزايد مجرّدين من تقاليد معرفتهم الثقافية المحلية الشفهية وهم يسعون إلى العمل في معامل المراكز المدنية المتوسعة. ودمَّر التصنيع أجيالاً من الإبداع الشعبي المنقول شفهياً. وفي القرن العشرين أحلَّت الرأسمالية الصناعية محلّ ذلك الإبداع الشعبي أشكال تسلية جمهورية تجارية، مشيّدة على مبدأ الإنتاج والاستهلاك الواسعين الكليين.

لم يكن عند المنظّرين النقديين حنين لأي عالم محدّد قد يكون افتقد في تلك العمليات. فقد عرفوا أن عمليات العقلنة الاقتصادية تلك لا يمكن عكسها. وقد عرفوا أن ما دعاه ماكس فيبر «التحرّر من سحر العالم» (1930: 105) هو حالة لا يمكن تغييرها. لذا، لم يندبوا التفريق الثقافي بين «أعلى» و«أدنى». فموقفهم لم يكن شبيهاً بموقف تولستوي الذي رأى انحطاط الثقافة منذ لحظة انهيار القرون الوسطى الدينية. على كل حال هم انتقدوا تحوّلاً معيناً لذلك التفريق إلى حالة من الاغتراب والتجسيد المادي في المجتمع في ظل الرأسمالية المعقلنة. وانتقدوا اختزالاً معيناً لآفاق الاتصال التقييمي في المجتمع إلى مجرد أفعال استهلاك ذاتي بين الأعضاء المحوّلين إلى ما يشبه الذرّات. وانتقدوا بُنى معينة من الرأسمالية الصناعية تهدِّد باختزال الحياة الثقافية إلى مجموع من السلع الاستهلاكية المتعادلة كمّياً.

واعتبر المنظرون النقديون الاستقلاليةَ الفنية سلاح مقاومة لتلك العمليات المحوِّلة إلى سلع. ولا شك في أن بعض المنظرين وضع أهمية أكبر على الاستقلالية من آخرين. وبعضهم، مثل أدورنو، رأى أن الفن يظل ناقداً للمجتمع عندما يحتفظ باستقلاليته على شكل **أعمال** ذاتية مستقلة. مقابل ذلك، نجد أن آخرين مثل ماركوزه أكّدوا إعادة إدخال التحويل الحياتي للفن في العمل اليومي. غير أنه لم يوجد أحدٌ اعتقد بنظرية معلقة عن الاستقلالية بمعنى الامتياز البورجوازي «الفن من أجل الفن». فالكلّ أكَّد أن الفن يجب أن يكافح ليتكلّم لكل إنسان في المجتمع، لا للنّخب حصرياً. والكل أكّد وجوب أن يكافح الفن لربط كل المجتمع – ما أمكن أن يكون المجتمع كلاًّ عندما يكون مقسَّماً ومبعّداً من قِبَل الرأسمالية.

وقال المنظرون النقديون، إن الفن يوجد ويبقى في علاقة معينة بين **الأيديولوجيا واليوتوبيا**. وقالوا، إن الفن يحتوي على مطامح طوباوية. فالفنّ يطمح لأن يكون صورة مجتمع حرّ وعادل. ويطمح الفن لأن يقدّم صوراً عن عالم، يكون فيه جميع الأفراد أحراراً ومتساوين وفي ذات الوقت متفقين كأعضاء في كلّ - مثل أجزاء العمل الفني التي تخدم هدف العمل ككلّ، وتجعل العمل غاية مستقلة في ذتها. غير أن الفن يصير أيديولوجيا عندم ينمّ عن هذه المطامح الطوباوية بجعلها تبدو مستحيلة التحقيق، في العالم الواقعي: عندما يصير إلهاءً تعويضياً عن المعاناة والظلم في العلاقات الاجتماعية الواقعية.

يمكننا أن نقارن هذا المفهوم ببحث كارل مانهايم (Karl Mannheim) في كتابه: **الأيديولوجيا واليوتوبيا** (*Ideology and Utopia*) لعام 1936. في بحثه يبيّن مانهايم (1991) كيف كان للعقائد الدينية المسيحية، وعقائد مملكة السماء، معانٍ اجتماعية طوباوية: فهي نقلت التوق للانعتاق من العبودية في العالم الواقعي. غير أن مانهايم بيّن كيف صارت تلك المحتويات الدينية الطوباوية أيديولوجيةً عندما تضمّنت قبولاً بالعالم بوصفه عجزاً عن التغيّر هنا والآن: عندما تضمنت أن المدينة الفاضلة ليست موجودة في مكان ليمكن تحقيقها - إلّا في الحياة بعد الموت. وبطريقة شبيهة، قال المنظّرون النقديون إن الفن يمكنه أن ينقل وعوداً طوباوية حقيقية ويمكن أن ينقل وعوداً طوباوية كاذبة. فعندما يكون الفن أيديولوجياً، فإنه يعد بخلاص حسّي من المعاناة والآلام، بشرط القبول المستمر بالوضع الراهن. على أي حال نقول، إنه عندما يكون الفن نقدياً،

فإنه يعد باليوتوبيا. وعندما ينفي الفن النظام الاجتماعي الذي ينتمي إليه نفياً حسياً لا تجريدياً، وعندما ينتقد أحواله الاجتماعية المتعلقة بإمكانه، ولا يسلِّم بها، وعندما يكشف عن مصادر الظلم الحقيقية في العالم، ولا يَخفيها يكون الفن صادقاً.

والآن، سوف ننظر في كيف توصَّل المنظرون النقديون إلى ذلك المفهوم عبر احتفائهم بالفلسفة المثالية الألمانية.

الفن في الفلسفة المثاليّة الألمانيّة

تشير الفلسفة المثاليّة الألمانيّة إلى فترة التخمّر الفكري في ألمانيا، في تسعينات القرن الثامن عشر وإلى عشرينات القرن التاسع عشر. وتمثِّلها كتابات ج. ج. فخته (J. G. Fichte)، وف. و. ج. شيلّنغ (F. W. J. Schelling)، وشوبنهاور وغيورغ فيلهلم فريدريك هيغل، والقليل في كتابات المفكرين والشعراء الرومانطيقيين الأوائل، مثل شيلّر، وفريدريك هولدرلن (Friedrich Hölderlin)، ونوفاليس (Novalis)، وف. د. إ. شليماخر (F. D. E. Schleiermacher) وفريدريك (Friedrich) وأ. و. شليغِل (A.W. Schlegel).

وقد شارك المثاليّ الألماني والمفكرون الرومانطيقيون الأوائل المفكرين الإنجليز والاسكتلنديين، في القرن الثامن عشر باهتمام يتميّز الحساسية الجمالية بدور الفن في تهذيب وصقل هذه الحساسية. وعلى كل حال نقول، إن المفكرين الألمان بخلاف المفكرين الإنجليز والاسكتلنديين الذين تصوّروا الفن والجمال بطريقة نفسية، وبمفردات حالات الشعور والإحساس المطبوعة على الذات الملاحظة، وتصوّروا

الفن بمفردات التجليات الحسيّة لمحتويات الفكر المثالية.

انطلق الفلاسفة الألمان من مبدأ كَنْت المفيد أن الحكم الجمالي يدرك شيئاً ذا صحةٍ شاملة في شيء جزئي بشكل فريد. ففي اختبار الجمال، يُختبر شيءٌ فريد كما لو أنه غاية في ذاته وحائزٌ مظهر الحرية. فقال المثاليون الألمان، إن في مظهر الحرية ذاك الموجود في الشيء الفريد يحصل توفيق بين ما هو عام مع ما هو جزئي. وكل ما لا يُتصوَّر إلّا بتصوّرات مجردة يُجعل متجلّياً في شكل مادي حسّي. وما لا يُتصوَّر إلّا كـ «فكرة عقلية» يظهر محسوساً ومحدوساً في الفن. والفن يبيّن «لفكرة العقل» أن الكائنات التي تفكر بحرية في العالم هي ذاتها، وفي نفس الوقت، مخلوقات أخلاقية محدودة في داخل العالم. والفن يبيّن فكرة تطابق العقل والمادة، الحرية والطبيعة. وفي إظهاره هذه المطابقة، يحلّ الفن «ثنائية» العقل والمادة، والحرية والطبيعة. ويبيّن الفن أن كل ما يُعرف هو ذاته مثل كل ما يُختبر، نعني: أن الوعي هو مثل العالم، وهو والعالم شيء واحد. وبهذا المعنى، اعتبر كَنْت نقده (Critique) الأخير حول الجمال، والطبيعة والهدف النهائي في الكون بمنزلة حلّ لكتابيه النقديين السابقين الذي كان أولهما عن أسس المعرفة وثانيهما عن أسس الأخلاق.

وكانت إحدى أشهر الوثائق ذات الصلة بفكرة التطابق بين الحرية والطبيعة في الفن متمثِّلةً في كتابٍ مختصر في عام 1797 غير مذكور اسم مؤلفه، وقد نسب إلى هيغل، وشيلّنغ وهولدرلن، وعرف باسم «البرنامج المنظَّم والأقدم للمثالية الألمانية» (The Oldest Systematic Programme of German Idealism). وقال

المؤلفون، إن «أعلى فعل للعقل هو الفعل الجمالي لأنه على جميع الأفكار». لذلك، فإن «الحقيقة والخير موحدان توحّداً أخوياً في الجمال، وفي الجمال فقط». وكتب المؤلفون قائلين إن «الناس من دون حسّ جمالي ليسوا إلّا فلاسفة حرفٍ»، وقالوا أيضاً، «لا يستطيع الإنسان أن يفكر في التاريخ بطريقة موحية من دون حسّ جمالي»، لذا، فإن الشعر هو «معلم البشرية» الحقيقية. ورأى المؤلفون، وبشكل أكثر تأثيراً أن الفن والخيال ضروريان لإنشاء وتطوير «ميثولوجيا عقلية» جديدة و«ديانة حسّ» جديدة بهما يعاد توحيد الذين يعيشون بعقولهم - الحكام ورجال الدين - مع الجماهير التي تعمل بأيديها وتشعر بقلوبها. وسوف يُصقل العقل بالحسّ وترفع الحياة اليومية إلى مستوى الطموح، نعني: أن يتصافح المتنوَّرون وغير المتنوّرين، ويجب أن تصير الميثولوجيا فلسفيةً ليصير الناس عاقلين، وتصير الفلسفة ميثولوجيّةً ليصير الفلاسفة ذوي إحساس. عندئذٍ، ستكون الوحدة الأبدية التي لا تنفك هي التي تحكم حياتنا. فتختفي النظرة المزدرية، ويزول الارتجاف الأعمى الذي كان يصيب الناس أمام الحكماء والكهنة. وليس إلّا حينئذٍ نتوقع النمو المتساوي **لجميع** القوى، لكل فردٍ ولجميع الأفراد أيضاً. ولن يعود هناك أي قوة تُقمع، وحينئذٍ ستكون حرية الأرواح ومساواتها الشاملتان هما الحاكمان (Hegel, Hölderlin and Schelling, 1996: 4-5).

هذه الفكرة المفيدة أن الفن هو الناقل والميسِّر لحالة أعلى قادرة على تحرير المجتمع من الانقسام بين عمال عقليين وعمال يدويين تحت حكم دول سياسية قمعية طوَّرها بشكل كبير ج. س.

ف. شيلّر في كتابه: **معارف حول التربية الجمالية للإنسان** (*Letters on the Aesthetic Education of man*) الذي صدر في عام 1793.

ج. س. ف. شيلّر حول «التربية الجمالية»

في كتابه: **معارف حول التربية الجمالية** (*Letters on Aesthetic Education*) ينظر شيلّر في الحياة الحسّية الجيّدة للشخصية الإنسانية. ويرى شيلّر أن الفن يسوّي ما بين العقل والحواس. والفن يمدِّن المجتمع موفِّقاً بين الطبيعة المتوحّشة والإدارة القمعية. والفن يحلّ التناقض الموجود في التجربة الإنسانية بين الحرية والضرورة. والفن يقف بين القانون والنظام من جهة والرغبة والإكراه من جهة أخرى. ويعتقد شيلّر بعدم وجود معنى أخلاقي يمكن اشتقاقه من الحياة الجسدية الغريزية للإنسان. ومن ناحية أخرى يقول إن «الأمر المطلق غير المشروط» القاسي عند كَنْت القائم على رفض الدافع والميل الجسديين متطرّف بشكل مفرط فلا يقدر على تحفيز السلوك الأخلاقي. فلا بدَّ من التسوية بين الأخلاق واللذة مع الحساسية.

ولا بدَّ من تلطيف العقل لتتمكّن الحياة الحسّية من التعلّم من العقل. لذا فإن شيلّر يعتقد بمثال أعلى مؤلَّف من حياة إنسانية متعدِّدة الجوانب، عاقلة في الشعور والحسّ. وأعلن أن هذا المثال الأعلى لا بدَّ من الوصول إليه عبر **اللعب** (play). فاللعب يقع بين الكسل والحساب. اللعب هو التعبير الحرّ عن الذات في وسط المظاهر الحسّية. والفنّ ينقل لعب الحرية هذا، لأن الفن يتجسّد في الجمال كلعبٍ. والفن يكشف عن تطابق عالم الظواهر

المؤلّف من أشياء تحدّدها الطبيعة مع عالم الأشياء في ذاتها التي هي الأسباب الحرّة لذواتها. والأعمال الفنية في توحّدها الذاتي المستقلّ، هي تجسيد للاجتماعية الاستقلالية. فهي تظهر حالةً من التماسك الأخلاقي فيها تحدث تسويةٌ بين جميع المخلوقات الحيّة، يدعوها شيلّر «الحالة الجمالية» الكاملة. والفن يعلن عن هذه «الحالة الجمالية» للمجتمع القائم الموجود فعلياً. والفن يفرض على المجتمع أن يحقّق مصيره الأخلاقي الأعلى ويقضي على الظلم والقمع.

بعد قليل، سوف نرى أهمية أفكار شيلّر عند ماركس الشاب، وكذلك عند إرنست بلوخ في فكرته عن الفن بوصفه صورة قبليّة عن الأمل بمجتمع أفضل، وعند هربرت ماركوزه، في رؤيته للتحرّر الجمالي «غير المصقول» (Desublimated).

ف. و. ج. شيلّنغ وآرثر شوبنهاور

كان ف. و. ج. شيلّنغ أول فيلسوف عمل على التطوير المنظَّم لفكرة التسوية بين العقل والمادة في عرضها الحسّي «للمطلق». وأعلن شيلّنغ أن الفن يجسِّد في عالم الطبيعة ما يدعوه هو «الحدس الفكري» (Intellectual Intuition). والحدس الفكري هو إمكانية الفهم الحسّي لما لا يمكن معرفته لا إدراكه تجريبياً - حسّياً. فالحدس الفكري يكشف عن أن الـ «أنا» التي تفكر هي العالم الموجود ذاته. وبعبارةٍ كان الشاعر نوفاليس أول من صاغها، يعلن شيلّنغ أن الفن «يقدّم ما لا يمكن تقديمه»، أي: الفن يظهر ما لا يمكن قوله. وخلافاً للفكر المنطقي، الذي يضع الجزئيات تحت

تصوّرات عامة كلية، «يعكس» الفن الكليّة في الجزئي الفريد. لذا، نجد شيلّنغ يتكلّم عن الفن في كتابه: **نظام المثالية التجاوزية** (*System of Transcendental Idealism*) (1800) بوصفه «الوسيلة» (Organon) الخاصة بالفلسفة، بمعنى أن الفلسفة تعتمد على الفن طلباً لأعمق حقائقها. وفي كتاباته اللاحقة يرى شيلّنغ الفنّ مساوياً للأسطورة، والدين والفلسفة في تعبيره عن العقل الجمعي للشعوب التاريخية. فالفن يصل ما بين العقل (Logos) والأسطورة (Mythos). الفن يصل بين الفكر المنطقي والتشبيه الشعري. وبذلك، يكشف الفن عن أسس الوجود التي تسبق كل فكر محدَّد عن العالم.

نقيض ذلك، كان آرثر شوبنهاور بمنزلة الجدّ أو السلف لفلسفة تشاؤمية عميقة أثَّرت في العديد من فنّاني القرن التاسع عشر والمؤلّفين الموسيقيين فيه خاصة ريتشارد فاغنر. ففي كتاب: **العالم كإدارة وكفكرة** (*The World as Will and Representation*) (1819) يبدأ شوبنهاور من مبدأ كَنْت المفيد أن الأشياء في ذاتها لا يمكن أن يعرفها العقل الإنساني الفاني. فالعقول الإنسانية لا تعرف إلّا العالم بوصفه نظاماً من الأشياء الظاهرية، تحت أفكار ومقولات العقل. فالعقول الإنسانية الفانية لا تعرف العالم إلّا كـ «فكرة». فهي عاجزة عن معرفة العالم «في ذاته». غير أن شوبنهاور يعيد تعريفَ العالم «في ذاته» الكَنْتي بالقول، إنه «إرادة». ويعرِّف شوبنهاور «الإدارة» بالقول، إنها الإرادة الكلية الواحدة لكل الموجودات. والعقول الإنسانية عاجزة عن معرفة هذه الإرادة الكلية الواحدة. فهي لا تعرف العالم إلا بواسطة «مبدأ التفريد» (Principle of

Individuation) الذي يقسم الإرادة إلى موجودات منفصلة ومخلوقات لها إرادات منفصلة. لذلك، تظلّ جميع الموجودات والمخلوقات، في العالم بوصفها فكرة منفصلاً واحدها عن الآخر. فهي متقابلة متعارضة، وتظلّ عاجزة عن تحقيق وإرضاء إرادتها المنفصلة. فالحياة صراع بائس كله ألم ومعاناة حتى الموت. ومع ذلك، فإن شوبنهاور ذكر اسثناءً واحداً لعبثية الحياة هذه. والاستثناء هو الفن. فعندما تختبر الأعمال الفنية في ظل «تأمّل نزيه»، فإنها تقدم ارتياحاً وجيزاً من الآلم. فالأعمال الفنية يريح متأمّليها من ألم إرادتهم ورغبتهم المنفصلتين عبر القيام بهذه الإرادة وهذه الرغبة من أجلهم. لذا، فإن الفن يقدِّم أملاً بأي إلغاء أو قضاء على الآلام والمعاناة في العالم الواقعي.

بعد قليل، سوف ننظر في أهمية شوبنهاور للفلسفات الجمالية عند ريتشارد فاغنر وفريدريك نيتشه. كلا هذين الفيلسوفين يمثِّلان مثلين عن نظرات عالمية محافظة ترى العالم الاجتماعي عاجزاً عن التحسين المتنوّر – في تضاد قوي مع التفاؤلية الثورية عند ج. س. ف. شيلّر. غير أننا، الآن سوف نتحوّل إلى الفيلسوف الذي كان له أكبر أهمية عند ماركس الشاب وعند جميع المنظّرين الاجتماعيين في تقليد النظرية النقدية الماركسية، نعني: غيورغ فيلهلم فريدريك هيغل.

غيورغ فيلهلم فريدريك هيغل و«نهاية الفن»

خلافاً لشيلّنغ وشوبنهاور ومفكرين رومانطيقيين أوائل آخرين، لم يضع هيغل الفن على أساس أعلى من التفكير المنطقي. فهيغل لا يعتبر أن العقل والوعي مسبوقان، جوهرياً بما لا نهاية له

من الوجود الذي يستطيع الفن الكشف عنه، ووحده الفن. فهيغل قال، إن التفكير في الوجود يكون بالعقل، بـ «الروح» (Geist)، وهو «يؤخذ» (Aufgehoben) ويدخل في الروح عبر تفكير عقلي منظّم. ويقول هيغل، إن الروح تكتسب المعرفة بنفسها في عالم من صنعها عبر التاريخ، في عالم مؤسسات اجتماعية موضوعية وفي منتوجات التفكير حول هذه المؤسسات التي هي أعمال من صنع الفن، والدين والفلسفة.

في كتابه: **فينومينولوجيا الروح** *(The Phenomenology of Spirit)* (1807) ولاحقاً، في كتابه: **محاضرات حول علم الجمال** (*Lectures on Aesthetics*) (1820-1829) يذكر هيغل أن «الفن له وظيفة الكشف عن **الحقيقة** على صورة شكل فنّي حسّي» (1993:61). والفن، في صورته الحسّية، ينقل فكرة التطور العقلي للتاريخ. ويذكر هيغل أن الفن ينتمي إلى بيئة «الروح المطلق». ويميّز هيغل بين «الروح المطلق» وما يدعوه «الروح الموضوعي» (Absolute Spirit) الذي يشير إلى علم نفس الشخصية للأفراد، عن ما يدعوه «الروح الذاتي (Subjective Spirit)» الذي يشير إلى المؤسسات السياسية والأخلاقية في المجتمع. والأعمال الفنية مثل الكتابات الدينية والفلسفية تنتمي إلى الروح المطلق وذلك، لأنها لا تكتفي بأنها تعكس المجتمع الذي منه تنشأ فقط، وإنما لأنها تنعكس على تفكيرها، وفي انعكاسها على تفكيرها، تكافح لأن تكون صادقةً بمعنى مطلق: لا وحيد الجانب، وليس بمحدود أو سريع الزوال.

ويمضي هيغل ليقول، إن الفن في الأزمنة الحديثة ليس مقتصراً

على التجربة الجمالية. فهو ليس مجرّد لعب حرّ بالمعنى الذي أراده شيلّر. وهو ليس مثل الحياة الجمالية عند اليونانيين القدامى الذين تمكّنوا بنبيذهم وإلههم ديونيسوس (Dionysus) من التمتّع بالحرية من دون أن يفكروا بحريتهم، في أي وقت محدَّد. الفن في الأزمنة الحديثة هو معرفة الحرية والتفكير في الحرية. والفن الحديث يعبّر عن تسويةٍ بين الحياة الحسّية الخارجية والوعي العقلي الداخلي. وفي ما يدعوه هيغل الفن «الرومانطيقي» الخاص بالأزمنة الحديثة، والذي يختلف عن ما يدعوه الفن «الرمزي» الخاص بالأزمنة القديمة والفن «الكلاسيكي» في الحضارة اليونانية والحضارة الرومانية، يذكر هيغل أن الفن يبحث عن فكرة العقل المطلقة. لذا، فإن هيغل يعلِّق قائلاً، إن الجمال في الفن الحديث لا ينعكس «مرة واحدة»-مثل الجمال في الطبيعة-وإنما ينعكس «مرتين». وما دام الفن الحديث ينعكس على عالمه المحيط انعكاساً ذا وعي ذاتي، فإنه عمل مزدوج من الانعكاس. فالفن الحديث هو عقل مفكّر حسّياً، وهو مفكّر حسّياً في فكرة عن العالم.

على كل حال نقول، إن هيغل يرى أن الفن مقبلٌ على نهاية. ويعلن هيغل قائلاً، إن «الفن يكون ويبقى بالنسبة إلينا على جانب مصيره الأعلى كشيء من الماضي» (61 :1993). فقد أدخل الفن في أعلى صورتين للروح المطلق، نعني: في الدين وفي الفلسفة. والفن لا ينقل الحقيقة نقلاً جوهرياً إلّا عبر وسط حسّي. لذلك، فإن الفن لا يستطيع أن يقيم تسوية كاملة بين الخبرة الحسّية والفكر التصوّري، لذا لا يستطيع أن يكمل بحث الروح عن المعرفة الذاتية المطلقة. الدين يقيم تسوية بين الحساسية والقدرة التصوّرية بشكل أكمل من الفنّ لأنه يوحِّد الحياة الحسّية في تأمّل الفكرة المطلقة

للامتناهي. ومع ذلك، يعتمد الدين على أشكال التمثيل الحسية، وعلى الإشعارات، والحكايات الرمزية، والأيقونات. لذلك، فإن الدين لا يستطيع أن يكمل بحث الروح عن المعرفة الذاتية المطلقة. فليس إلّا الفلسفة تستطيع أن تقيم تسوية كاملة بشكل كامل، بين الإحساس والتفكير. وحدها الفلسفة قادرة على إكمال رحلة التاريخ وذكر حقيقة التاريخ. والفلسفة وحدها تستطيع أن تبرهن بشكل كامل، على أن الذات والموضوع متّحدان، وأن «ما هو عقلي هو واقعي، وما هو واقعي هو عقلي» (20 :1991).

تبدو أطروحة هيغل الخاصة بغاية الفن عند العقول المعاصرة مضادّة للحدس. فالفن لم ينتهِ منذ وفاة هيغل في عام 1830، وبأي معنى واضح. ومهما يكن من أمر، فإن أطروحة هيغل ليست معقولة ومقبولة كما بدت في أول الأمر. هيغل كان محقاً في إبرازه لفكرة وجود ميل عام نحو تزايد المثالية في تاريخ الفن الغربي. ولا شك في أن هذا لا يعاجل القول إن الفن قد أشرف على نهايته، بمعنى أنه «توقف عن الوجود»، غير أن القول صحيح، وهو المفيد أنه، منذ عصر النهضة أدخلت الحركات الفنية المتعاقبة التفكير في الأفكار الفنية السابقة في عملية صنع الفن، بحيث صارت الأشكال الفنية مع مرور كل حركة ذات مرجعية ذاتية وازدادت صيرورتها كذلك. وكنا قد ناقشنا إحدى نسخ هذه الأطروحة في كتابات روبرت وتكن وعلماء الفن الألمان في أوائل القرن العشرين. وتوجد نسخة إضافية في أعمال آرثر دانتو (1987-1991، 1997)، الذي طبَّق أطروحة هيغل على الأهمية المتناقصة للتنفيذ المادي للفن المرئي في القرنين التاسع عشر والعشرين وارتفاع أهمية الفكرة والقصد. وقد بيَّن دانتو ذلك، أولاً، في فكرة الرؤية عند الانطباعيين، ثم في

فكرة سطح لوحة الكانفاس (Canvas) الذاتي البقاء عند التجريديين الأوائل، ثم في فكرة الفن بوصفه إثارات تتعلّق بمعنى «الفن» عند الدادائيين، ثم، حديثاً في الفن المعتدل أو فن الحد الأدنى والفن الفكري، في ستينات وسبعينات القرن العشرين.

يمكننا القول إن هيغل من هذه النواحي كان محقّاً عموماً في القول، إن «الشكل» و«المحتوى» في الفن الحديث لا يجتمعان في كلٍّ عضوي. ففي الفن الحديث يكون الشكل والمحتوى أو الوسط والفكرة لا يحدِّد أحدهما الآخر تحديداً عضوياً بنفس طريقة تحديد المحتوى الاجتماعي للأساطير اليونانية تحديداً عضوياً شكل التراجيديا اليونانية الكلاسيكية. ويمكننا القول، إنه لا يوجد في الفن الحديث «محتوى» واحد يطابق أي «شكل» محدّد. فيمكن أن يوجد عدد كبير من الأشكال التعبيرية عن المحتوى ذاته، كما يمكن أن يوجد عدد كبير من المحتويات المعبَّرة عنها بالشكل ذاته. فالفن الحديث عبارة عن بحث لا يتوقف عن أشكال جديدة لذات المحتوى، وبحث لا يتوقف عن محتويات جديدة في ذات الشكل.

فلسفة هيغل الفنية مثل جميع أفكار الفلاسفة المثاليين الألمان هي تأمّلية وميتافيزيقية بشكل أساسي. فهي لا تتّسق مع تاريخ الفن التجريبي - الحسّي باستثناء تعديلات خطرة. فالذي يمليها هو مفهوم كلّي للميتافيزيقا، بحسبه يبدو كل تغيّر في العالم الواقعي حادثاً من تناقضات منطقية في داخل التصوّرات. وهي أيضاً فلسفة تاريخ غائيّة وأوروبية بحسبها تعتبر ثقافة ومجتمع أوروبا عصر النهضة. على كل حال، هي عاجزة عن التكيّف النقدي بمفردات مقبولة. فكتّابٌ مثل دانتو ووتكن وعلماء ألمان في أوائل القرن

العشرين وباحثون معاصرون في الفلسفة، مثل غادامر (1975) وهينريتش (1966-2001) [انظر أيضاً بنجاي (Bungay, 1987)]، كل هؤلاء أشاروا لطرق متعددة يمكن بحسبها القول، إنها تلقي الضوء على الميول العامة في تاريخ الفن الغربي الحديث. وإننا نقول إنه ليس جميع تلك الإنشاءات المحدَّدة يمكن وصفه بأنه كان ناجحاً نجاحاً كاملاً باللغة العلمية - الاجتماعية. ولا يحتاج جميعها أن يحكم عليه بمعايير تجريبية حسّية تخص الحجّة المقبولة في النظرية الاجتماعية والفلسفة.

الآن، سنناقش الطرق التي بها دخلت أفكار هيغل والأفكار المثالية الألمانية الأخرى في الكتابات الأولى لكارل ماركس ووفَّرت الأساس لمفاهيم الفن الماديّة الديالكتيكية عند المنظّرين النقديين.

ماركس، بلوخ ولوكاش

توجد طريقة لقراءة ملاحظات ماركس، التي هي عبارة عن شذرات حول الجمالية لا تعيد إنتاج الميول الاختزالية عند أتباعه المتعصّبين في القرن العشرين. فأنظار ماركس المتعلقة بمسائل الجمالية لا تماثل من كل ناحية نموذج «التفكير الماركسي الكلاسيكي» الذي بُحث في الفصل الثالث. فـ «التفكير الماركسي الكلاسيكي» و«الماركسية العامية الدارجة» هما منتوجان لقراءات ماركس عقيدية نشرها جزئياً فريدريك إنجلز (Friedrich Engels)، وتأسست لاحقاً في الدعاية السوفياتية الرسمية.

في كتاب: **الأيديولوجيا الألمانية** (*The German Ideology*) (1845) الذي ألّفه ماركس بالاشتراك مع إنجلز، انتقد ماركس

الفلسفة المثالية الألمانية لنظرتها الميتافيزيقية إلى العالم التي حرَّفت وألغزت، مخفية العلاقات الواقعية للتبعية في المجتمع. وأعلن ماركس قوله المشهور قائلاً، إن «الأفكار الحاكمة في كل زمنٍ هي أفكار الطبقة الحاكمة» (Marx and Engels, 1965: 64). وفي ذات الكتاب يتمسك ماركس بفكرة شيلّر القائلة بتعديدية جوانب الإنسان المجدّدة أيضاً من قِبَل مؤلفي «أقدم برنامج منظم للمثالية الألمانية». ويتكلم ماركس عن «اجتماع مشترك وحرّ للمنتجين» يكون فيه لجميع الأفراد فرصة «للصيد في الصباح، وصيد السمك بعد الظهر، وتربية المواشي في المساء، والنقاش في ما بينهم بعد العشاء... من دون أن يصيروا مصطادين للحيوانات، وصيادي سمك، ومربّي مواشٍ أو نقاداً» (Marx and Engels, 1965: 54). وهنا يؤكد ماركس فكرة الشخصية المثقفة المصقولة، والغنية بالحساسية الجمالية، وغير المختزلة إلى وظيفة وحيدة الجانب في تقسيم العمل، وغير منحطة إلى وضع تقنيٍّ كل العمر في نظام الإنتاج. فماركس له رؤية لمجتمع حرّ ومتساوٍ، يتوقف فيه الفن عن أن يكون ميداناً من الموجودات منفصلاً عن الممارسات اليومية. ولا يعود الفن امتيازاً لقلّةٍ نخبوية. وسيعبر الفنّ عن القدرات الخلّاقة عند كل واحد. وسيعود إلى الاتحاد مع العمل اليدوي، ويصير كل فردٍ قادراً على التمتّع بحياة حسّيةٍ ومرضيةٍ روحياً.

وتظهر أفكار شبيهة في كتاب ماركس: **المخطوطات الاقتصادية والفلسفية** لعام *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*) حيث يتحدّث ماركس عن قوة الفن على «إيقاظ الإنسانية من سباتها الحيواني». ويردّد ماركس هيغل في كلامه عن «تربية

الحواس الخمس» بأنها «عمل جميع الأجيال الماضية» (1975 b). «وفي ظلّ الشيوعية سيتوقّف الصقل التثقيفي الحسّي عن أن يكون امتيازاً لنخبة بينما بقية المجتمع يكدحون في مستوى دون الإنساني، ويعملون، ويأكلون، وينامون ويولِّدون بشراً». فالوجود الطبيعي للبشر هو أن يكونوا اجتماعيين، وأن يتواصّلوا ويتشاركوا في الخبرة عبر أشياء عملهم في الزمن الحاضر وعبر التاريخ. غير أن الرأسمالية أبعدت الكائنات البشرية عن طبيعتهم، وعن «كينونة نوعهم». الرأسمالية أزالت الصفة الاجتماعية للإدراك الحسّي (Aisthesis). والرأسمالية حطَّمت الصفة المشاعية الحقيقية للحسّ، وللشعور وللإدراك الحسّي، والرأسمالية غرَّبت المجتمع وأبعدته عن التواصل الشامل.

وفي المقالة القصيرة التي حملت عنوان: **إسهام في نقد فلسفة هيغل للحق** (*Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right*) (1843-1844) يشير ماركس إشارة مشهورة إلى الدين بوصفه «أفيون الشعب» (Optium of The People) (1975 a). فالدين الدواء الذي يُساء استعماله، هو يعالج حاجات حقيقية بطرق مغلوطة. فالدين يعد بشيء لا يقدر النظام الذي يخدمه على تقديمه. والدين هو في ذات الوقت «**التعبير** عن معاناة حقيقية **واحتجاج** ضدّ معاناة حقيقية». «إنه تنهّدة المخلوق المضطَّهد، وقلب العالم الذي لا قلب له، وروح الأحوال العديمة الروح».

«إلغاء الدين بوصفه السعادة **المخادعة** للشعب معناه طلب سعادته الحقيقية. ودعوة الناس يتخلّوا عن ظواهر الخداع المتعلقة بحالهم معناها دعوتهم للتخلّي عن حالة تتطلَّب ظواهر خداع.

لذا، فإن نقد الدين بمعناه **الجنيني** هو نقد ذلك الوادي من الدموع الذي يشكل الدين **هالته**». (الكلام المؤكَّد موجود في الأصل و244 :1975 a).

وينظر ماركس إلى الفن قبل الشيوعية بمفردات شبيهة. فالفن مثل الدين يقدِّم صوراً عن السلام، والحب، والانسجام، والمجتمع، والحرية، والمساواة. ومثل الدين هو الفن «وفي ذات الوقت، تعبير عن المعاناة الواقعية واحتجاج ضدّها». ومثل الدين يشتمل الفن على أمرٍ لمشاهديه بأن يتخلّوا عن الأوهام المتعلقة بحالهم التي تتطلبها هذه الحالة، وفي النهاية رفض الحالة ذاتها. ويكون الفن مخادعاً عندما يقدِّم هذه الحالة على أنها طبيعية وأبدية، ولا يمكن إلغاؤها إلّا في حياة بعد الموت، في الجانب الآخر من وادي الدموع. ويكون الفن كاذباً عندما يعرض صوراً عشوائية عن نعيم معقود، وصوراً عن أنشودة رعويّة، وصوراً عن تسوية جديدة مع الطبيعة، وصوراً عن تبعيّة تحت رعاية جمّة من أمراء رعاة وأمّهات إلاهيات جنّيات، حيث يكون لكل مخلوق مكانه المحدَّد، و«مرتبته ودرجته». غير أن الفن يكون صادقاً عندما يرسم صوراً ينمّ عن كيفية الوصول إلى النظام المثالي، والذي يبيّن كيف فُقِد المجتمع وكيف دُمِّرت الطبيعة بالعلاقات الاستغلالية: صور تكشف عن أسباب النزاع وعن الشروط المسبقة الحقيقية لحلّها.

والآن سوف نناقش منظِّرَيْن نقديين في القرن العشرين طوّرا هذه الفكرة الماركسية الخاصة بديالكتيك الصدق والخداع في الفن. وهما إرنست بلوخ وغيورغي لوكاش.

إرنست بلوخ وغيورغي لوكاش

في كتابه: **مبدأ الأمل** (*The Principle of Hope*)، (1959-1954) يُجري بلوخ بحثاً عميقاً في جذور الثقافتين الغربية والشرقية سعياً وراء مراحل حقيقية تتعلق بالرغبة والتوق في الفنّ لمجتمع حرّ وعادل. وفي سياقات كثيرة متنوّعة، يقوم بلوخ (1986) بفحص لاهوت خلاص الفقراء والمضطهدين، اليهودي-المسيحي الروحي، وذلك من خلال عدسات نقد ماركس للديالكتيك الهيغلي. ويبدأ بلوخ من أطروحة ماركس الأخيرة المشهورة حول فيورباخ (Feuerbach) والمتعلقة «بتغيير العالم» لا مجرّد «تفسير العالم». فبحث عن لحظات ممكنة من الصدق، ولمعات من أمل في الخطاب الديني الذي كسته الأيديولوجيا بقشرة وخانته قوى السيطرة. ورأى أن الصفة الوهمية للدين نفسها يمكن تخليصها بالفن. فقد يكون الفن قادراً على تخليص الدين من الأيديولوجيا وبالتالي الإبقاء على أمل المجتمع حيّاً؛ أمله في عالم أفضل. ونظَّر بلوخ القدرة التخليصية للفن بمفردات مدينة، وبمقدار كبير لهيغل. فقال، إن الفن هو «المظهر الخارجي الشبيه» (Schein) الذي تتطلبه الحقيقة لكي يبدو في الممارسات الإنسانية بشكل ذي معنى. وبـ «الحقيقة» عنى بلوخ حقيقة التاريخ: وبمفردات ماركس، حقيقة الصراع الطبقي. ويمكن للفن أن يحرِّر هذه الحقيقة من داخل تشابه، لأن الفن وسط حسّي خاص بالظهور، وهو، علاوة على ذلك، وسط حسّي ذو انعكاس ذاتي خاص بالظهور. والفن خلافاً لثقافة المستهلك الرأسمالي، ليس مجرد شبيه ومظهر. فهو شبيهٌ ذو وعي ذاتي ومظهر. وأضاف بلوخ قائلاً،

إن الفن أيضاً قادر على الأيديولوجيا، لذا فإن الفن لا يطلق كامل قواه التخليصية إلّا إذا تمَّ تخليصه بالممارسة النقدية الثورية. وقد استكشف بلوخ هذه الحجج عبر نقاش طويل لحالات مثل الرسم التعبيري الألماني، قصص الجن لغريمس (Grimms) وموسيقى الكنيسة اللوثرية لـ ج. س. باخ، والمسرحيات البورجوازية لإبْسن وشيخوف (Chekhov)، **المزمار السحري** (*The Magic Flute*) لموزارت، و**القدّاس الألماني**(*) (*Deutsches Requiem*) لبراهمس (Brahms) و**الكوميديا الألهية** (*Divine Comedy*) لدانتي.

وغيورغي لوكاش أيضاً قرأ إمكانية الحقيقة الطوباوية عبر موشور(**) (Prism) الديالكتيك الماركسي. وكان لوكاش أول من نسب فلسفة جمالية منظَّمة إلى ماركس، خاصة في كتاب: **مخطوطات اقتصادية وفلسفية** (*Economic and Philosophic Manuscripts*) الذي لم يُنشر في حياة ماركس، ولم يظهر إلى النور إلّا في عشرينات القرن العشرين. وفي كتابات لوكاش الأولى وبما فيها الروح والشكل (Soul and Form) وبحث طويل في جمالية هيغل، جمع لوكاش تحليلات غيورغ سيملْ في عملية إضفاء الشكل وعملية التحويل إلى الجمالية في الثقافة الحديثة مع التأويل

(*) قصة قصيرة كتبها المؤلف الأرجنتيني يورغ لويس بورغي (Jorge Luis Borges) ونشرت في عام 1946. وتشمل الشهادة الأخيرة لـ أوتو ديتريش (Otto Dietrich) الذي كان أحد المسؤولين عن معسكرات الاعتقال النازَية. فبعد محاكمته وإدانته بجرائم ضد الإنسانية تذكّر خطاياه وخطايا ألمانيا النازية قبل إعدامه رمياً بالرصاص (المترجم).

(**) هو جسم من الزجاج مثلَّث بهذا الشكل: (يوجد رسم) يتمكّن من تحليل طيف الضوء إلى ألوانه المعروفة وهي سبعة: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي والبنفسجي (المترجم).

الهيغلي لمفاهيم ماركس للتشييء المادي وللاغتراب والأبعاد. وبدأ لوكاش من أطروحة سيملْ الخاصة بـ «تراجيديا الثقافة» التي جلبتها القوة التجميعية للمال التي أدخلت الأفراد في علاقات تبادل في ما بينهم، وفي ذات الوقت حطَّمت روابطهم الاجتماعية. فرأي لوكاش أفاد أن الأفراد في ظل الرأسمالية عاجزون عن استعادة حيازة ماهيّاتهم الداخلية من الأشكال الثقافية الموضوعية التي وضعوها فيها. فالأفراد في ظلّ الرأسمالية يقودون حياة تافهة تسيطر عليها أشكال من التفاعل سريعة الزوال مجرَّدة من المعنى الفكري الشخصي مع مرور الزمن.

وفي كتابه: **نظرية الرواية** (*The Theory of the Novel*)، في عام 1914، أجرى لوكاش مقارنة بين ثلاث أنماط - مثالية من الشكل الفني، هي: الملحمة القديمة، والتراجيديا الكلاسيكية والرواية الحديثة. هذا التصنيف مدين بشيء لمقالة شيلّر في عام 1795 وهي: «حول الشعر الساذج والعاطفي»، التي ميَّزت بين الرواية الشفهية القديمة ومثَّلتها ملاحم هوميروس، وكانت ساذجة، بمعنى قبولها الكلّي الطبيعة بوصفها دورة حياة وموت حتمية، والفن «العاطفي» الحديث المعنيّ بعواطف الذات الفردية، والبعيد عن الطبيعة والمجتمع. فوصف لوكاش الملحمة بأنها تقصّ قصة العقل والعالم بوصفهما يؤلفان جزءاً من كلٍّ عضوي في حياة الشعب الجمعية الأسطورية. فالمسرحية المأساوية الكلاسيكية - التي عنى لوكاش بها المسرحية اليونانية القديمة وكذلك مسرحيات شيكسبير ومسرحيات القرن السابع عشر الفرنسية - تكشف عن الوحدة الكلية لمشروع حياة واتّساقه، حتى عندما يسقط البطل من

عيبٍ مميت في خُلُقه. وعلى كل حال، لا تستطيع الرواية الحديثة أن تؤكِّد وحدة التجربة إلّا بثمن. فبيّن لوكاش كيف أن الكلّية في قصة سيبرفانتس (Cervantes): **دونْ كيشوت** (*Don Quixote*) لم تتحقق إلّا بشرط انخداع ذاتي. فبالرغم من نبالته في هزيمته الهزلية، فإن الفارس المجنون كان مغرَّباً جداً وبعيداً عن عالمه الاجتماعي. وكذلك في رواية فلوبير: **التربية العاطفية** (*Education sentimentale*)، انتهى فريدريك مورو خائب الأمل من أصدقائه، ومجتمعه ونفسه. فقد أنهكه مرور الزمن، والضجر والحياة اليومية لا أي حدث دراماتيكي. وعلَّق لوكاش قائلاً: «كان مثل شظايا العالم الخارجي»، فليس في داخله قوة عاطفية قادرة على الازدراء أو الشفقة يمكن أن يوجّهها ضد تفاهة الواقع (125 :1971). لذا، فإن القصة الحديثة عبَّرت عن الصفة الانتقالية غير المحدَّدة لتجربة الحياة الحديثة في وجه الأشكال الاجتماعية المتحرِّرة من الوهم. ولوكاش تحدَّث عن «الاغتراب التجاوزي» للإنسان الحديث.

في مؤلفاته اللاحقة، بدءاً من أربعينات وخمسينات القرن العشرين، مثل: **دراسات في الواقعية الأوروبية** (*Studies in European Realism*) و**معنى الواقعية المعاصرة** (*The Meaning of Contemporary Realism*) صار تفكير لوكاش أقل مصقولية. فاقترب من النموذج العقيدي التعصّبي الخاص بالتفكير الماركسي الكلاسيكي. فبدا أنه نسيَ تحليلاته الدقيقة الأولى لصعوبة الكلّية في الفن الحديث وتعقّدها. فانتقد التجريبي الرسمي في الفن لصالح القصة الاجتماعية الواقعية في القرن التاسع عشر - التي مثَّلها مؤلفون مثل غوته (Goethe)، وبالزاك وتولستوي. ولم يعد

يرى وفرانز كافكا (Franz Kafka) بل توماس مان (Thomas Mann) الحامل لمشعل الوعي الاجتماعي الحقيقي. ويمكننا القول، إن مؤلفات لوكاش الأخيرة توضح ثلاث مشاكل مع الخطاب الاشتراكي الفني في أواسط القرن.

أولاً، مال عمل لوكاش اللاحق إلى معادلة الحقيقة الاجتماعية مع الواقعية الاجتماعية حصرياً. ولوكاش لم يقم اعتباراً للمعنى الذي يمكن للغات الفن التمثيلية أن تكون صادقة به في وصف المعاناة مثل المذهب الواقعي. وضمنياً فضَّل لوكاش الرسالة على الوسط. وهو فسَّر التجريب الصوري بسرعة متطرفة بمفردات اعتراض التآكل الاجتماعي. وهو بالغ في توسيع مفهوم هيغل لميل الأشكال الحديثة إلى عدم التطابق مع محتوياتها في بنيةٍ عضوية.

ثانياً، تمسك لوكاش بفكرة ديالكتيكية متطرّفة عن قيمة الفن للمجتمع. ومع أنه انتقد كتّاباً مثل إميل زولا لوعظه القارئ، فإن كتاباته مالت إلى التوقّع من الفنانين أن لا يقتصر عملهم على إظهار الظلم، بل أن يشمل **تعليم** جماهير المشاهدين والمستمعين أن يعملوا على إلغائه. وهنا لم ينتبه لوكاش إلى المألة المفيدة أن الأعمال الفنية لا يمكنها أن تفرض رسائل معينة من دون أن تقضي على وجودها كأشياء ذات إمكانية متعددة المعاني. ويمكننا القول، إنه ما دامت الأعمال الفنية تتألّف من تعددية معاني حسّية مفتوحة، فإنها تتحدّى الترجمة إلى مفردات دروس سياسية مطلقة لا لبس فيها. ويمكننا القول إنها تكون فاعلةً أكثر بوصفها نقداً عندما تستغل مصادرها الجمالية بغية فحص المجتمع كما هو – من دون الاقتراح بأن المجتمع يمكن تركه كما هو. أدورنو وبنيامين أدركا، بشكل

أذكى من لوكاش، أن العدالة الاجتماعية يمكن إدخالها في الفن في أفضل الحالات: فهي لا يمكن الوعظ حولها أو فرضها. وهذا الميل التعليمي هو مسألة مستترة عند كتّاب اشتراكيين آخرين، مثل أورويل (Orwell)، وسارتر وبريخت، هذا على الأقل.

ثالثاً، مال لوكاش إلى المراوحة بين نقد الأعمال الفنية لعكسها أي إظهارها التناقضات الاجتماعية في زمانها وامتداحها للأسباب ذاتها. فهناك بعض الأمال التي اعتبرها لوكاش أنها لا تزيد عن أن تكون وثائق زمانها، وهناك أعمال أخرى منحها جدارة جمالية مستقلّة، لكنه ساوى هذه الجدارة مع عكسها وتبيانها الصراع الطبقي. لذا، فقد امتدح قصص بالزاك لفضحها الأنانية والنفاق في الجتمع الفرنسي في أوائل القرن التاسع عشر في ظل الملكية المستعادة. غير أنه راوح بين امتداح بالزاك لفضحه ذاك، ولشرحه الفضح بوصفه حاصلاً غير ذكي لانتساب بالزاك فعلياً وشخصياً للملكية. وباتباعنا أدورنو (1997)، يمكننا القول إن بالزاك أخطأ في المعنى الذي به تكون الأعمال الفنية في ذروة تأثيرها بوصفها وسائط ممارسة ثورية عندما تُدرك كمحتويات لإمكانية جمالية استقلالية نسبياً، ذات علاقات نسبية بالدفاع السياسي. فمال لوكاش إلى تحويل القيمة الجمالية إلى قيمة سياسية ومن دون توسّط.

وبشكل عام يمكننا القول، إنه في حين كان كل من لوكاش وبلوخ واعيين لزوال فلسفات التاريخ الغائية الكلّية، في الوعي الاجتماعي المعاصر، فإنهما لم يفكرا في كتاباتهما بأن يلاحظا عودةً جزئية لتفكير غائي كلّي في كتبهما ذاتها. ففي كتاب: **التاريخ والوعي الطبقي** (*History and Class Consciousness*) وعرض

لوكاش، وفي ذات الوقت فهماً مأساوياً ومظفَّراً للتاريخ المدفوع إلى الأمام من دون توقف بالتناقضات الديالكتيكية بين الوعي الطبقي والمصالح الطبقية. وكذلك نجد أن بلوخ في كتابه: **مبدأ الأمل** أيضاً كان مهتماً وعلى نحوٍ برنامجيّ متطرِّف، بمستقبل التاريخ وتوجهه التقدّمي. وكان متمسكاً أشدّ التمسّك بمعنى الكلمة الأخيرة في كتابه الطويل، وهي: هيمات (Heimat) - «العودة إلى الوطن». بلوخ ولوكاش لم يتصورا صعوبة العودة إلى الوطن، والنهاية والخاتمة القصصية في الحداثة بنفس التعقيد الذي بدا لكتّاب حديثين، مثل جايمس جويس (James Joyce)، وفرانز كافكا، وروبرت موسيل (Robert Musil) أو صاموئيل بيكيت (Samuel Beckett).

وعلى كل حال لا بدَّ من القول إن بلوخ ولوكاش دلّا، وفعلياً دلّا على بعض النواحي اللافتة التي فيها يمكن القول، إن محتويات الاعتقاد الأسطورية والدينية ستعود عودة أيديولوجية من بعض نواحي الفن الحديث في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وإلى هذه الظاهرة نتحوّل الآن.

الفن، الأسطورة والدين في الثقافة الأوروبية العليا في القرن التاسع عشر

لقد أشرنا إلى بعض النواحي التي شاركت فيها الإنشاءات الأيديولوجية في الفن بسِماتٍ مشتركة مع الأسطورة والدين. وقد قال المنظِّرون النقديون، إنه عندما تتحوّل المحتويات الطوباوية في الأعمال الفنية إلى شكل أيديولوجي كاذب قائم على تعويضٍ لذهول عن المعاناة المعاشة في العلاقات الاجتماعية الواقعية، فإن الفن حالتئذٍ يكرِّر بعضاً من وظائف الأسطورة والدين في المراحل

الأولى من مراحل الحياة التاريخية وفي المجتمعات غير المعقلنة. والآن سوف نزيد من التركيز على هذا المقترح. وسوف نقترح إنشاء تمييز بين علاقة عضوية للفن بالأسطورة وبالدين، في المجتمعات السابقة للمجتمعات الحديثة والمجتمعات التي ليست بحديثة، وعلاقة أيديولوجية (كاذبة، مخادعة) للفن مع الأسطورة والدين في المجتمعات الحديثة العليا، والرأسمالية العليا. وسوف نعتمد جزئياً على بعض أفكار إميل دوركهايم، وجزئياً على بعض أفكار ماكس فيبر حول العقلنة والتحرّر من الأوهام والسحر.

لقد رأينا أنه، قبل انطلاق عمليات التحديث الاجتماعي في أوروبا نحو القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ظلَّ الفن مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمؤسسات الدينية المركزية في المجتمع - في أوروبا، كان الارتباط رئيسياً بالكنيسة المسيحية، وأيضاً بكنيس اليهودية ومسجد الإسلام. والشيء ذاته يصحّ مع **التغييرات الضرورية** (Mutatis Mutandis) على الممارسات الفنية في الحضارات الدينية اللاتوحيدية في الهند والصين والحضارات الوثنية في بلاد اليونان القديمة وفي روما. في اليونان وروما بنوع خاص كان الرسم والنحت، والشعر، والموسيقى والمسرحيات موجودة لاحترام مشترك من قِبَل الجمهور إلى جانب عبادة الآلهة الأسطورية. وقد شغلت تلك الفنون مكانةً مركزيةً في الحياة العامة إلى جانب الأكل، والشرب، والرقص، والراحة في وقت الفراغ والرياضة وكذلك الحرب والسياسة. وكانت الأداءات المسرحية في اليونان القديمة مناسبات دينية. وكان الممثّلون، والقصّاصون الرواة ومجموعة المنشدين والمغنيين يتبعون طقوساً تقليدية، ولم يكن هناك تفريق واضح بين المتفرّجين والمستمعين من جهة،

والفنانين واللاعبين الأدوار من جهة أخرى. وبالرغم من أن بعض عمليات تفريق حدثت في الحضارة الرومانية الأخيرة عندما صارت ظاهرة تعدّد الآلهة مقرَّرة حول الآلهة الرسمية، ودخلت تدريجياً في الوحدانية الدينية المسيحية، فإن الفن الديني الرسمي بقيَ متشابكاً مع العادة الشعبية اللارسمية ومع المعتقد التقليدي والأسطورة. وقد استمرت هذه البنية الأساسية في زمن الإمبراطورية الرومانية المقدَّسة في القرون الوسطى، وفي الكنيسة الأرثوذكسية في المشرق.

ونقول يساعد التفكير في تلك الروابط العضوية بين الفن، والأسطورة والدين في المجتمعات غير الحديثة مفهوم دوركهايم للضمير الجمعي (Conscience Collective). ومع أن دوركهايم لم يبحث في الفن بوصفه فناً في كتاباته، فإنه في مؤلفه الرئيسي الأخير: **الأشكال البدائية للحياة الدينية** (*The Elementary Forms of Religious Life*) (1915) ذكر دوركهايم ما يفيد أن الموسيقى، والرقص، والصور المرئية والتزيين كلها تؤلف جزءاً من نسيج «الأفكار الجمعية» التي من خلالها تصوِّر المجتمعات لنفسها هُويّتها الصافية غير المنتهكة رمزياً، (Durkheim, 1995). ففي صورة الله أو الآلهة وكائنات أخرى مثل الملائكة، والقدّيسين، والأرواح والشياطين تشهد المجتمعات على تماسكها الأخلاقي. ففي طقوس المرور من العماد وطقوس أخرى إلى الزواج والدفن، تكرر المجتمعات التأكيد طقسياً على ذلك التماسك الأخلاقي في قواعد حياتهم اليومية وفي تقاليد سلوكهم. وهكذا نجد دوركهايم يرى أن المجتمعات ترسم حسّياً ذلك التماسك وتمسرحه في تمثلاتهم المرئية وفي نشاطات تعبيرية أخرى - بطرق يفهمها جميع أعضاء المجتمع والمثقفين منهم وغير المثقّفين.

يمكننا القول إن مفهوم دوركهايم سلَّط ضوءاً قوياً على الفن في أحوال اجتماعية سابقة للأحوال الحديثة. ونحن نقول إنه لا ينطبق على الحقبة الزمنية الحديثة المبكّرة عندما بدأت العلاقات الاجتماعية بالتغير تغيّراً دراماتيكياً. فمنذ ذلك الوقت فصاعداً، لم يعد للفن وصولٌ شامل إلى الحياة عبر ذراع الكنيسة والتقليد الشعبي. وبالرغم من أن أفكار دوركهايم ما يزال لها علاقة كبيرة بالرمزية الثقافية الشعبية المتجسَّدة في اجتماعات الجماعات، مثل الأعياد والمهرجانات الرياضية ومناسبات أخرى تؤكد الهُويّة الإثنية للجماعة وقوميتها، فإن الفن بدأ ينفصل عن هذه الممارسات الاجتماعية الرمزية الواسعة. فصار الفن مؤسّساً كـ «فنٍ جميل» متميّزٍ عن الأسطورة والدين. ومن هنا فصاعداً يكون التحوّل إلى أفكار ماكس فيبر أجدى خاصة أفكاره عن المجتمع والدين، بدلاً من أفكار دوركهايم. ذكر ماكس فيبر أنه حالما تبدأ العلاقات الاجتماعية تتجمّع حول ميادين متميّزة مؤسّسياً، فإن الحركات الثقافية في المجتمع التي تحاول أن تعيد توحيد هذه الميادين تصير متنازعة وإشكالية. فحالما يبدأ ظهور العلم، والفن، والسياسة، والأخلاق، والقانون والاقتصاد كميادين متميّزة مؤسّسياً، فان تمييزها المتبادل لا يمكن عكسه. وحالما تتوقف الأسطورة والدين عن القيام بأي دور مصدَّق قانونياً في البُنى السياسية للدولة، وبالتالي لا يبقيان إلّا في دور ممارسات الحياة المتنوّعة الخاصة بمؤسسات اختيارية جمعية، فإن إعادة تأكيدهم في الحياة العامة الجمعية يصير إشكالية من الوجهة الاجتماعية. فيمكننا القول، إنه مثل الممارسات الحياتية للمعتقد الشخصي وللمؤسسة الاختيارية الجمعية، فإن الأسطورة والجين متّسقان مع الفهم الذاتي الحديث.

غير أننا لا نستطيع أن نقول، إن الأسطورة والدين متّسقان مع الفهم الذاتي الحديث، عندما يعاد إدخالهما مؤسسياً في ميادين العلم، والسياسة والقانون. وعندما يحدث هذا، فإنهما يصيران مسألتين من مسائل التصوّف (ثيو صوفيا)(*) (Theo Sophy) أو مسألتين من مسائل العودة إلى صفات الأسلاف (الفاشية).

يمكن بمقدارٍ ما أن نقول، إن الفن في الثقافة الحديثة حلّ عقلياً محلّ بعض وظائف النشوء التي حققتها الأسطورة والدين في المجتمعات لما قبل-الحديثة والمجتمعات غير الحديثة. وبمقدار ما، يمكن القول، إن الفن الحديث حفظ محتويات المعتقد الأسطوري والمعتقد الديني في الشكل الوحيد الذي يمكن فيه الدفاع عن هذه المحتويات دفاعاً عقلياً في المجتمع الحديث. وفي القرن العشرين، نقل رسّامون وكتّاب ومؤلفون موسيقيون، مثل بول كلي (Paul Klee)، وشاغال (Chagall)، وجويس (Guys)، وبروخ (Broch)، وباوند (Pound) ومسيان (Messiaen) المحتويات التخيليّة في أنظمة الاعتقاد المسيحية، واليهودية والوثنية، وذلك بالشكل الوحيد الذي به يمكن لتلك المحتويات أن تستمرّ محتفظة بصحتها في مجتمع صار يعتقد بداروين (Darwin)، وإينشتاين (Einstein) وكريك (Crick) وواتسون (Watson) لجهة شروحاتهم للأصول الفيزيائية للحياة وآلياتها، ويعتقد بالحقوق البديهية الخاصة بالحياة، والحرية، والسعي وراء السعادة الشرور البديهية المتعلقة بالعبودية والاحتلال العنفي، الموجودة في مبادئه السياسية الأساسية. وبهذا المعنى يمكننا القول، إن الفن الحديث

(*) معرفة الله من طريق الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كليهما (المترجم).

حرَّر المعتقدات الأسطورية والدينية عبر تحويلها إلى حالات تخصّ التجربة الجمالية، ونزع مزاعمها في الصحة المعرفية والصحة الأخلاقية. وهكذا، وفّق فن المحتويات الأسطورية والدينية مع ميادين عنها صارت مميزة. وبتحويلها إلى القيم الجمالية الخيالية وإلى التأويل، وفَّق الفن الأسطورة والدين مع الميادين المستقلة الخاصة بالعلم، والسياسة والقانون في الشكل المؤسّسي الوحيد الذي فيه يمكنهما أن يستمرا في الوجود مع الأخير في حالة سلمية.

على أي حال، علينا أن نذكر بعض الحدود لأطروحة النشوء هذه. فهناك صياغات للأطروحة ذات إشكالية تولِّد بشكل قوي اختلاطات الميادين ذاتها وفوضاها والتي سعت الأطروحة إلى تمييزها. فهناك الصياغات الشوفينية أي المغالية في الوطنية (Chauvinism) يمكننا ربطها بالفلسفات الوضعية في القرن التاسع عشر، عند أوغست كونت (Auguste Comte) وهربرت سبنسر (Herbert Spencer). وهي واضحة، وبنوع خاص في قانون كونت «قانون المراحل الثلاث» (Law of Three Stage) الذي يحسبه يُقال، إن جميع المجتمعات تقدَّمت من مرحلة الأسطورة إلى مرحلة الثيولوجيا (اللاهوت) وأخيراً من المرحلة الثيولوجية إلى مرحلة العلم. وهنا، يتَّخذ القول بأن الفن «يحرِّر» المحتويات الأسطورية والدينية بتحويلها إلى قيم جمالية شكلاً أيديولوجياً. فالذي يقال هنا إن الأسطورة والدين حقَّقا مصيرهما الأعلى في الفن. ويُقال، إن الفنّ يحرِّر العالم بمعنى ديني ظاهري - أو بمعنى ديني زائف.

يمكننا أن نربط هذا الشكل الأيديولوجي للأطروحة بالفن للفن في القرن التاسع عشر في فرنسا، مع النزعة الإحيائية القوطية

(الجرمانية) في إنجلترا في زمن الملكة فكتوريا، ومع المذهب القروسطي الجديد الجمالي وحركات الهُوية القومية في القرن التاسع عشر بصورة عامة مع ما دعاه هوبسبون (Hobsbawn) ميزة «ابتداع التقليد» (Invention of Tradition) في القرن التاسع عشر (Hobsbawn and Ranger, 1983).

في جميع هذه السياقات والبيئات صار يُنظر إلى الفن بوصفه المحافظ على الأسطورة والدين والرافع لهما إلى أعلى الأشكال وأسماها، أو نقول إن الفن نفسه صار يحترم بمفردات دينية زائفة. وفي الحالة الثانية صارت الأعمال الفنية ذاتها تُعامل مثل الأشياء الدينية. وصار العمل الفني نوعاً من المذبح ليعبد عليه. وصار هدف طائفة مقدّسة لها أداؤها الطقسي، وفنانوها ذوو الجاذبية وتجسّداتها في أشخاص وأعياد ظهور لها.

ويمكننا القول إن جميع هذه المفاهيم الأيديولوجية للأسطورة وللدين في الفن تجسِّد ما دعاه أدورنو (1997) «ديانة الفن» (Kunstreligion) (Religion of Art) (وهو مصطلح كان هيغل أول من نطق به). فديانة الفن قدّمت لجماهير الطبقة الوسطى الأوروبية في القرن التاسع عشر وسيلةً للتعامل مع ظواهر انقطاع الجذور، وفقدان الأمل و«أزمات الايمان» التي جلبتها العقلانية العلمية والفردية الاقتصادية بعد يقظة العلمانية والتصنيع. ديانة الفن أدّت دوراً فاعلاً مضاداً لمفهوم النشوء الذي أحدثته. وديانة الفن لم تميّز الفن عن الأسطورة والدين، بل ألغت الفروق بين الفن، والأسطورة والدين. ووفقاً للمنظّرين النقديين كانت ديانة الفن البشير لظواهر إعادة إنتاج شبيهة، غير مدروسة من دون

وسيط، خاصة بالمحتويات القديمة الأسطورية والدينية في «ثقافة الجمهور» في القرن العشرين. فقد شُبِّهت بأشكال أخرى ونموذجية وثقافية في القرن التاسع عشر مثل قصص الجنّ عند غريم (Grimm) وفي قلعة الأمير المجنون في بافاريا (Bavaria) في نيوشوانستين (Neuschwannstein). ولهذه بدورها ما يماثلها في بيئات القرن العشرين، وهي متنوّعة مثل تنوّع فيلم هوليوود، والصور الكرتونية عند والت ديزني (Walt Disney)، في القصة الخيالية عند ج. ر. ر. توكين (J. R. R. Tolkien) وأكثرها شراً في الميثولوجيا الفاشية.

والآن، سوف نفحص حالةً واحدة من عدم التفريق الأيديولوجي ذاك بين الفن الأسطورة والدين في أحد أعلى الأشكال الثقافية الممثِّلة للقرن التاسع عشر، نعني المسرحية الموسيقية (الأوبرا). وسوف نبحث في فلسفة الأوبرا المبرمجة عند ريتشارد فاغنر في القرن التاسع عشر في ألمانيا. بعد ذلك نتحوّل إلى الكلام على الرؤية الدقيقة إلى الفن الأسطورة والدين مصاغةً في فلسفة المتحمّس الأول لفاغنر في سبعينات القرن التاسع عشر، نعني فريدريك نيتشه.

ريتشارد فاغنر وفريدريك نيتشه

وصف ريتشارد فاغنر مسرحياته الموسيقية بقوله، إنها عوالم جمالية مكتملة بصورة كلية، فهي توحِّد الشعر والمسرحية مع الموسيقى والخيال المرئي في وحدة مطلقة من الشكل والمحتوى. وأعلن فاغنر قائلاً، إن المسرحية الموسيقية في المستقبل ستكون «عملاً فنياً كاملاً» (Gesamtkunstwerk). وتظهر هذه الرؤية مباشرة

في صفة موسيقى فاغنر. ففي توظيفها للانسجام الوثيق الشديد، وإصدارها المتكرر لعبارات تدعي الأفكار المتكررة المهيمنة، كان لموسيقى فاغنر صفة جوٍّ عالية تسودها حالة وأثر ينبئان بموسيقى أفلام القرن العشرين. فقد كانت لها قوة عاطفية غامرة على المستمعين شبَّهها أدورنو (1987) بتقنيّات الإرضاء الحسّي الكلي المستغلَّة في فيلم دعائي فاشستية في سينما هوليوود. ويمكن تشبيهها بتقنيّات ساحقة تجريبياً وملقية على التركيز غموضاً، واشتهر بإحداثها ألدوس هكسلي (Aldous Huxley) في شروحه للأعمال الفنية التي يمكن إدراكها بجميع الحواس (Feelies) في كتابه: **العالم الجديد الشجاع** (*Brave New World*).

ففي موجز كل واحدة من مسرحياته الموسيقية، اعتمد فاغنر على مصادر قديمة خاصة بالخرافة والأسطورة بغية أن ينشئ بيانات جمالية فخمة عن الحاجات الروحية للحاضر، وموقع الإنسان في الكون. ففي كبار المغنين في نورمبرج (The Master singers of Nuremberg) نجد فاغنر مصغياً لعالم نقابات الحرفيين الماهرين في القرن الوسطى. ويتابع المغنون الكبار القدامى في أداء طرقهم، لكن عندما يتفوَّق مغنٍ شاب خارجي على الكبار في مهنتهم، ويلتحق عندئذٍ بفرقتهم فإن عالمهم، وبشكل واضح يتجدّد شبابه عضوياً. ففي رباعية المسرحيات المعروفة باسم The Ring of the Nibelungs والمشيّدة على أسطورة توتونية(*) (Teutonic) من القرن التاسع، يفتتح فاغنر مسرحيته الموسيقية وهي Rhinegold

(*) توتوني: الواحد من أفراد شعب جرماني قديم (المترجم).

بفكرة إعتاق جنس بشري مؤلف من المشتغلين بالتعدين، تعدين النابيلونغس (Nibelungs). وقد حاول النابيلونغس الحصول على خاتم كلّي القدرة: وهذه فكرة خلقتها روح ثورات عام 1848. وعندما أتمَّ فاغنر مسرحيته الموسيقية الأخيرة في السلسلة بعد عشرين سنة، وهي: غسق الآلهة (Twilight of the Gods) نراه قد عزل كل تعاطفاته الثورية. وفي هذا التاريخ الأخير اعتنق فاغنر فلسفة شوبنهاور الفنية بوصفها تعويضاً ميتافيزيقياً عن معاناة لا تزول. وفي المراحل الأخيرة لسلسلة الحلقة، يصوِّر فاغنر جميع المحاولات لتغيير العالم - من طريق الآلهة، ومن طريق البشر أيضاً - بوصفها ضد الطبيعة، بشكل أساسي، لذا فهي محكوم عليها لصالح قوة الشرّ المفسدة. وفي **ترستان وأيسولد** (*Tristan and Isolde*) المبنية على رواية غرامية من القرن الوسطى ومؤلفة من أغانٍ للتروبادور(*) (Troubadours) تدور حول محارب بطل من Carnish(**) وقع في حبّ ابنة عدوّه الإيرلندي وخان ملكه. وهنا ربط فاغنر الحب بالموت، والعاطفة بالمصير، والتجاوز بالدمار. وفي Parsifal المشادة على الصلب لكنها مرويّة من خلال أسطورة توتونية، اختتم فاغنر مشروع حياته بقصة شاب بريء يعيش في غاية ويعالج الكهنة المعمّرين ليشفيهم من تعبهم وسأمهم من العالم. وبهذا المعنى تكون المسيحية قد حُرِّرت من قِبَل «الطبيعة» و«الطبيعة» قد حُرِّرت بالموسيقى.

(*) أحد الشعراء الغنائيين والشعراء الموسيقيين الذين اشتهروا في جنوبي وشمالي إيطاليا من القرن الحادي عشر الى نهاية القرن الثالث عشر (المترجم).

(**) من كورنوول له علاقة بمحافظة كورنوول (Carnwall) الإنجليزية، بشعبها ولغته السلتية (Celtic) السابقة أو لغته الحالية (المترجم).

في جميع هذه المختصرات يطلق فاغنر فكرة الشفاء الروحي عبر الفن والموسيقى. فقد اعتبر الفن مخلِّصاً للحداثة من العقل المجدب وإعادة الفتنة والسحر إلى العالم المحروم منهما. غير أن فاغنر ينتهك قوة صدق مفهومه برفعه الفن إلى مستوى شيء مطلق، شيء لا حدود لمزاعمه على الحياة وأعلى من كل فهم - ذاتي تاريخي نقدي. حاول فاغنر أن يجدّد كلّية الأزمنة الحديثة عبر أفكار شرّيرة عن مجتمعات عنصرية حقيقية. وهو ليغز بشكل عميق الشروط الاجتماعية للوجود الإنساني بإسقاطها على نظام أبديّة طبيعية لا تتغير. ونظرته الجمالية العالمية حاولت أن تعيد إلى الوراء مراحل عقلية وتفريق مؤسَّسي بين الفن، والأسطورة، والدين، والسياسة والعلم. والصفة الطقسية لفنه مجسَّدة بشكل مباشر في تقاليد الدعوة - وهو لم يخطط على أن تُقام في بيروث (Bayreuth) في ألمانيا إلّا أداءات أعماله الملحمية في قاعة الأوبرا، هذا استمر إلى هذا اليوم.

كان فريدريك نيتشه الأول والأهم من بين نقّاد فاغنر، لأنه ابتدأ حياته الفلسفية بالاحتفاء بفاغنر. ففي كتابه: **ولادة المأساة من روح الموسيقى** (*The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music*, 1871) يمجِّد نيتشه موسيقى فاغنر لإعادتها إيقاظ الشعور بالمأساة في الحياة الحديثة. فقد أحيا نيتشه روح الفكر الرومانطيقي الألماني طاعناً بالمعيار الكلاسيكي عند ج. ج. ونكلمان (J. J. Winckelmann) الذي وضعه في القرن الثامن عشر والمفيد «بساطة نبيلة وعظمة هادئة». ورأى نيتشه أن الكائنات البشرية الحديثة، مثل الحب العاطفي العنيف بين ترستان وأيسولد، تحتاج

لقوى جمالية شديدة ومتجاوزة لترفعها فوق تفاهة الحياة اليومية. وأعلن نيتشه قائلاً – ومردداً قول شوبنهاور – «ليس إلّا كظاهرة الجمالية يمكننها تفسير الوجود والعالم تفسيراً أبدياً» (1993: 32)، على الفن أن يكافح ليمزّق وينزع الحجاب الواقي المؤلّف من أفكار جامدة، كلمات وتمييزات تدعم الشعور البراغماتيكي العام والموضوعية العلمية. «مبدأ التفريد» (Individuation) هذا كان رمزه، عند نيتشه إله العقلنة اليوناني أبولو (Apollo). على الفن أن يرفع الغطاء عن حقيقة الحياة والوجود، حيث كل شيء في حالة تدفّق، وفوضى، واختلاط، ونشوة وافتتان في دورته الأبدية، ودورة الموت، والعدم، وتدمير خلّاق عنيف وإعادة ولادة. وهذا ما يمثّله عند نيتشه وديونيسوس إله الخمر، والعاطفة والتدفق عند اليونانيين، ومجسَّد في مسرحيات كاتب المأساة اليوناني القديم إسخيلوس (Aeschylus)، مؤلف **أورِسْتيا**(*) (*Oresteia*).

على كل حال نقول، إنه، في أقل من ثلاث سنوات بعد كتابه: **ولادة المأساة** (*The Birth of Tragedy*)، تحوَّل نيتشه عن تلك الفلسفة الرومانطيقية اليافعة. ففي جميع أعماله اللاحقة، بدءاً من **التأملات الأخيرة** (*Untimely Meditations*) **والعلم المرح** (*The Gay Science*) إلى **هكذا تكلَّم زرادشت** (*Thus Spake Zarathustra*) راح نيتشه يشك وينتقد الموقف الذي يخلط بين

(*) عبارة عن ثلاث مسرحيات تراجيدية يونانية كتبها إسخيلوس وقد حصل تمثيلها في عيد ديونيسيا (Dionysia) في مدينة أثينا في عام 458 ق. م. حيث ربحت الجائزة الأولى. أما الاسم فمشتق من الشخصية أورستِسْ (Orestes) الذي عمل على الانتقام من قَتَلة والده (المترجم).

شدّة العاطفة ووضوح العاطفة وبصيرتها، والذي يكون لصالح العمق، والكلّية والجدّية واضعاً إيّاها فوق السطح، واللعب، والذكاء، والسخرية، والضحك، والأسلوب والخفّة. وأكَّد نيتشه غموض علاقة الفن بالصدق أو الحقيقة. فمن جهةٍ تفتح الصورة، والاستعارة، والقصة والخبرة الجمالية العالم لنا: فهي تصوغ روابط وتماثلات بين عناصر متفرّقة. ومن جهة أخرى، يظل الفن خرافة وهماً وخداعاً. وأعلن نيتشه أن البشر يحتاجون إلى الفن والوهم ليعيشوا-«نحن بحاجة للكذب»، ذلك ما قال «لكي نعيش» (451 :1968)-لكنه حذَّر قائلاً، إن علينا أن لا نتملَّق نفوسنا فنعتبر الأوهام حقائق. قد يكون عند الفن ما يقول عن العلم، وقد يدمِّر الفن العلم إبداعياً، كاشفاً عن الأوهام التي يقوم عليها العلم-«ليس ثمَّة حقائق، ليس إلّا تأويلات»، هذا ما أعلنه نيتشه (267 :1968)- غير أن الفن ليس بعلم، ومهما تكن المعرفة التي يمكن أن ينقلها الفن، فإن هذه المعرفة ليست بمؤكدّة. «فالفن يستحق ما هو أكثر من الحقيقة أو الصدق»، ذلكم ما قال نيتشه، لكن الفن ليس الحقيقة أو الصدق (453 :1968). الفن متقلّب ومراوغ لأنه مغوٍ ومفتن.

هاجم نيتشه Kulturphilister، أي «ذوي الجشع الثقافي» الذين يستهلكون الفن لحقائقه الأخلاقية المدرَكة. غير أن نيتشه لا يحتفي احتفاءً مطلقاً ومن دون أي شرط بالتزيين والسطحية في الفن. وجادل نيتشه قائلاً، إن الفن تحدٍّ للأخلاق على نحو جوهري. ففي كتابه: **وراء الخير والشر** (*Beyond Good and Evil*) وكتاب: **نشوء الأخلاق** (*The Genealogy of Morals*) كشف نيتشه عن عقد خاصة بالتحقير الذاتي النسكي في الأخلاق اليهودية-المسيحية. ورأى هذه العقد مؤسسةً

على الذنب وعلى ما دعاه الامتعاض (Ressentiment) أو الامتعاض التافه لامتياز الفرد المتنكِّر على صورة «حبّ أخوي». ورأى نيتشه الفن كاشفاً رؤىً بديلة للخُلق الأخلاقي، وموجِّهاً نحو سيادة الذات والإرادة وقوة الشخصية. وقال إنه بدلاً من القبول المنفعل بالأوامر الأخلاقية من دون أي ارتياب على الأفراد أن يكونوا قادرين على إيجاد معنى في الأخلاق لحياتهم بوصفهم «أرواحاً حرّة». يجب عليهم أن يكونوا قادرين على التعامل مع الأخلاق بالمعنى ذاته الذي به يتناقشون حول الأذواق الفنية. على الأفراد أن يكافحوا للارتقاء بأساليب حياتهم الأخلاقية الشخصية إلى مستوى شيء راقٍ جمالياً ولافت.

والحق أنه يصعب تقييم تفكير نيتشه الخاص بالجمالية والأخلاق، لأنه من كل ناحيةٍ ملتبس. ففي صميم تفكير نيتشه توجد فكرة موحية حول كمال التحوّل، وعدم اليقين والعشوائية في الحياة مقابل الجوهر الميتافيزيقي والأفلاطونية المسيحية. وهي فكرة حصل التعبير عنها في شعر راينر ماريا ريلكي (Rainer Maria Rilke) بمفردات تجليات المظاهر وتغيّرها في الحياة اليومية، وبواسطة أغنية - خلال إنقاذ الجمال لا من السماوات، ولكن من **هذا العالم**، من عالم الحياة المحدودة ذي الظلال الزائلة. وبهذا المعنى يمكننا القول إن اهتمام نيتشه لم يكن بحصر التجربة الجمالية في منطقة يديرها العقل ويشرف عليها قانونياً - مثل طريقة كَنْت أو هيغل - وإنما السماح للتجربة الجمالية أن تفيض بشكل فوضوي وتدخل في بُنى الحياة اليومية، بغية تحرير الحياة من توافه العادة الروتينية والتخطيط والأمن. على كل حال نقول، إن المشكلة في هذا المقترح تَمْثُلُ في أنه يصعِّب رؤية أن ينتهي التأكيد المجّاني والكرم غير المشروط الخاصين بالروح بشكل

ملائم، وتحلّ محلّها المسؤولية العملية والاقتصاد بشكل ملائم. والحق أن نيتشه لم يخلق ديناً من الفن. غير أنه صعَّب رؤية أين وكيف يكون العلم مضاداً للفهم الجمالي عندما يكون للعلم توجّه معياري نحو الحقائق الواقعية (لا الخرافة)، والقانون والسياسة لهما توجّه معياري نحو المساواة والديمقراطية (لا نحو «البشر الطراز الأعلى (Superman)» و«أرستقراطيات العباقرة»)، وللأخلاق توجّه معياري نحو الحياة الجمعية السلمية (لا نحو «القوة» و «النزاع»). وبالرغم من أن نصوص نيتشه لا توفِّر أساساً للاستعمال اللاعقلي غير المخصَّص لأفكاره والموجود في الحركات الأوروبية الفاشية والحركات الفاشية الأصلية البدئية، فإنها ظلَّت غير محدّدة بالمعنى حول مزاعم العقل وسيادته على الحياة الحديثة.

في الفصل السابع سوف نناقش عناصر من النقد النيتشوي الجمالي للعقل، وذلك في مجادلات مفكرين حديثين مثل باتاي، فوكو، هابرماس وليوتار وقد دارت حول الحداثة و«ما بعد الحداثة». وفي ما يأتي نتحوّل إلى مجموعة أخيرة من الأفكار حول الأسطورة والدين في الفن والتي تدور حول موضوع «التسامي» في الفكر الاجتماعي النفسي التحليلي.

التسامي والحضارة: سيغموند فرويد وهربرت ماركوزه

منذ كتابات سيغموند فرويد الطليعية غدا التفكير النفسي - التحليلي حول الفن ذا قيمة مركزية عند العديد من المنظّرين الاجتماعيين، ومنظّري الأدب والنقّاد الثقافيين، وكذلك لدى فنانين وشعراء كثيرين. فلذا سوف نحصر أنفسنا بالكلام على نظرة

عامة تخص بعضاً من أكثر أفكار فرويد السوسيولوجية المعروفة والمتعلقة بالفن، وعلاقتها بفلسفتي ماركس ونيتشه. ونختتم بفكر هربرت ماركوزه الجمالي التحليلي - النفسي.

غالباً ما يحصل جمع بين فرويد، ونيتشه وماركس في تاريخ الأفكار، لأن ثلاثتهم ناصروا ما دعاه ريكور (1970) «تأويلات الشك» (Hermeneutics of Suspicion). فماركس فسَّر السلوك الاجتماعي والمعتقد الاجتماعي بمفردات المصالح الطبقية المخفيّة. ونيتشه فسَّر السلوك والمعتقد الاجتماعيين بلغة التعقيدات الخفيّة للخداع - الذاتي الأخلاقي. أما فرويد فقد فسَّر السلوك والمعتقد الاجتماعيين بمصطلح الرغبات اللاواعية. وتكلم ماركس عن ظواهر تلغيز للحاجات الاجتماعية المادية. في حين تحدث نيتشه وفرويد عن عقد الإزاحة، والقمع و«التسامي». ففي كتابي فرويد: **الحضارة وما يُستاء منها** (1930) (*Civilisation and Discontents*, (1930)) و**مستقبل وهم** (*The Future of an Illusion*, 1927) تحدَّث فرويد عن الثقافة بوصفها تحوِّل إلى رموز ومصادر الرغبة اللاواعية والتوق إلى المتعة التي تهدِّد النظام الاجتماعي. وقال فرويد، إنه، لذلك يجب كبح تلك الدوافع وإزاحتها وإدخالها في أشكال مسالمة - مثل الأحلام، والأعمال الفنية، وقصص أسطورية وحكايات أخلاقية خرافية. ومثلما تكلّم نيتشه عن الجمال والصدق بوصفهما «أوهاماً ضرورية» للحياة، تكلّم فرويد عن الفن، والأسطورة والدين بوصفها أشكالاً من التسامي ضرورية، تعوِّض عن الرغبات المكبوتة وتحوِّل هذه الرغبات إلى أشكال مقبولة اجتماعياً. وبهذا المعنى، يمكننا القول،

إن فرويد ونيتشه ألقيا ضوءاً إضافياً على الأفكار الماركسية، وأفكار العلاقة الجوّانية بين اليوتوبيا والأيديولوجيا. ومع أن فرويد ونيتشه لا يشكران ماركس في فلسفته السياسية الخاصة بالتحرّر الجمعي، فإنهما يناصران فكرة علم أمراض اجتماعي (باثولوجيا) خاص بالكبت وبفكرة علاج من هذا المرض.

لقد أنشأ فرويد بعضاً من مبادئه التحليلية النفسية التأسيسية من تأملاته في أعمال فنانين وكتّاب كلاسيكيين، مثل سوفوكليس (Sophocles)، ومايكل أنجلو، وليوناردو وشيكسبير ودستويفسكي وفرويد (1985). ففي كتابه: **تفسير الأحلام** (*The Interpretation of Dreams*, 1899) استمدَّ فرويد بشكل واضح نظريته المتعلقة بالرغبة اللاواعية عند الأبناء في قتل آبائهم والنوم مع أمهاتهم من قصة **سوفوكليس** المأساوية: *Oedipus Rex*. وقرأ فرويد رواية شيكسبير: **هاملِتْ** بذلك المعنى أي بوصفها حلماً لرجل أبعد رغبته الحقيقية وأراد قتل والده استناداً إلى عملٍ خيالي منسوب لعمه. وفي مقالات من قبيل «النحيب والكآبة» (Mourning and Melancholy) و«كتّاب مبدعون وحلم النهار» (Creative Writers and Day-Dreaming) تأمّل فرويد في تجارب الحزن، والوهم والهستيريا في «الشخصيّات الفنية». وفي كتابه: **النكات وعلاقتها باللاوعي** (*Jokes and their Relation to the Unconscious*)، فسَّر فرويد الدعابة بمفردات تفجّرات مفاجئة للرغبة اللاواعية في اللغة اليومية. وفي مقالته: «الغريب» (The Uncanny) نظر في التمثيلات الفنية للأشياء المختبَرة كغريبة (unheimlich) ضمن سياق يُشعر بأنه حميميّ وسرّي (Heimlich)، خاصة في قصص الأشباح. وفي آخر

كتاب نشره، وهو: **موسى والتوحيد** (*Moses and Monotheism*) درس فرويد الخطابات الدينية المتعلقة بالوثنية وتدنيس المقدّسات في الفن. وبحث في الحظر اليهودي لصور لله فسيفسائية تزيينية منقوشة تحاول تمثيل من يتعدّى التمثيل: الله الأحد الصمد، الخفيّ عن هذا العالم.

وبالرغم من أن أفكار فرويد طرحت مشكلات عديدة للنظرية الاجتماعية، فقد كان لها وقع دائم على عقائد التفكير السوسيولوجي. وبالرغم من أنها تعرّضت للشبهة بميل فرويد إلى التعميم انطلاقاً من تحليلات سريرية فردية إلى حالات سلوك إنساني جمعي بطرق تأملية واختزالية، فإنها احتلَّت موقعاً مهماً في أعمال مدرسة فرانكفورت، في المذهب الوظيفي الأميركي، وفي المذهب مابعد - البنيوي الفرنسي خاصة في انشغال نوربيرت إلياس في «العمليات التمدينية». وبصورة خاصة نقول إنه بالرغم من أن بيانات فرويد المتعلقة بالتسامي في الفن مالت إلى افتراض منهجية تخصّ المذهب الوضعي تفسّر القصدية المبدعة بمفردات فيزيولوجية متطرفة، فإنها كانت مصدر وحيٍ لكثير من منظري الفن الاجتماعي، لكي يحرّكوا أجزاء من أفكاره بطرق حاولت أن تتجنَّب مبادرة المنهجية ذات الإشكالية ومفهومه الغامض والإشكالي من الوجهة السوسيولوجية للـ «الغرائز» الإنسانية العنفية الجوهرية. ورأى كثير من المنظرين قوة سياسية تحريرية في بيانات فرويد المصقولة في نهاية كتابه: **الحضارة وما يُستاء منها** (*Civilisation and its Discontents*) تتعّلق بحدود التسامي والميول إلى الاضطراب العصبي الوظيفي في الثقافة الأخلاقية القمعية الكابتة.

ومن بين الأوائل الذين طوَّروا أفكار فرويد المتعلقة بالفن والإبداع في ذلك الاتجاه الاجتماعي - النقدي، كان إيرك فروم (Erich Fromm)، وهو من المشاركين الأوائل في مدرسة فرانكفورت. فبالإضافة إلى الثنائيات المانوية(*) (Manichean) التي أنشأها فرويد بين الغريزة والنظام، والطبيعة والثقافة، والفرد والمجتمع، سعى فروم إلى التمييز بين أشكال قمعية - تدميرية من التسامي في المجتمع وأشكال تعبيرية - مبدعة من التسامي. واستمرت هذه الحركة الأساسية في كتابات أدورنو وهوركهايمر، وفي أوساط المفكّرين الفوضويين (Anarchists) والوضعيين الفرنسيين، في ستينات القرن العشرين، مثل، غاي ديبورد، راوول فينيجم (Raoul Veneigem) وكورنيليوس كاستورياديس، وفي أفكار الموسيقيين الراديكاليين في ستينات القرن العشرين مثل، فرانك زابا (Frank Zappa)، وربما قبل الجميع، في كتابات الناطق الفكري باسم حركة عام 1968 الأميركية، هربرت ماركوزه.

في كتابيه: **إيروس والحضارة** (*Eros and Civilisation*, 1956) وفي **الإنسان ذو البعد الواحد** (*One - Dimensional Man*, 1964) دمج أفكار القمع والكبت الفرويدية المتعلقة بالطاقة الجنسية مع نقد ماركس للاستغلال الرأسمالي وللتراكم التنافسي للثروة. وقال ماركوزه إن الرأسمالية اختزلت الإبداع التعبيري إلى الإنتاج الميكانيكي الواسع. والرأسمالية تختزل الرغبة إلى صور مادية وتحوّلها إلى تقديس أعمى للسلع. وتخط العقلنة الرأسمالية

(*) مذهب ماني الفارسي الذي دعا إلى الإيمان بعقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام (المترجم).

بالحب إلى وظائف توالد جنسي للقوة العاملة. وهي تحثّ أيضاً على إنشاء أشكال مدمّرة من القمع الجنسي يتمظهر في الخوف من الأجانب وكرههم، والتحيّز العنصري والهستيريا الجماهيرية. ويقابل ماركوزه ذلك برؤية شيلّر الخاصة بالتعليم الجمالي المتجذّر في اللعب والحرية والشخصية المتعدِّدة النواحي. ودمج ماركوزه شيلّر مع ماركس وفرويد في دعوته إلى «التسامي الذاتي بالحساسية» و«بعدم التسامي بالعقل». فلا بدّ من تسوية العقل والرغبة مع العمل واللعب في «نظام غزارة» وفي «لعب حرّ للقوى الإنسانية» قائم على احتلال الندرة من دون قمع وعدم مساواة. وقد ربط ماركوزه ذلك النظام بأورفيوس، الإله المغنّي الذي حرَّر الطبيعة، في مقابل بروميثيوس (Prometheus) الذي سيطر على الطبيعة.

وذكر ماركوزه أن ممارسات الاستهلاك الرأسمالي مثَّلت شكلاً مخادعاً من اليوتوبيا الجمالية. فهي تبادل «وعياً سعيداً» لمشاهدين ومستمعين سلبيين منفعلين راغبين في تسليم القوة النقدية بغية الالتهاء بعيداً عن الاصطفاف الذي لا يتوقف في ورشات العمل الفوردية. فالاستهلاك الرأسمالي يحاول أن يستبدل ما دعاه هيغل «الوعي غير السعيد» الذي كان عند العبيد المسيحيين الأوائل الذين عرفوا الحرية لكنهم لم يحوزوها برؤية هيغل لليونانيين الذين حصلوا على الحرية لكنهم لم يحتاجوا أن يعرفوها. فالاستهلاك الرأسمالي حرية زائفة كاذبة لا حرية حقيقية. إنه حالة من «الواقعية» الكاذبة، وحالة مزيفة من النعمة، ووعدٌ كاذب بيوتوبيا، وتحرّر زائف من الجحيم. وفي كتب لاحقة (1978، 1972) قال ماركوزه، إن مهمّة الفن نقل رؤية نقدية عن الحرية، متجذِّرة في التطهّر الحسّي وفي

النفي المادي للنظام الاجتماعي القائم. مهمّة الفن خلق آفاق بديلة من الإدراك الحسّي، والخبرة والعمل توفِّر شجاعةً لتغيير العالم.

يشارك فكر ماركوزه الجمالي بسماتٍ مع موقف أدورنو وهوركهايمر من «الثقافة الجمهورية الواسعة» ومن «صناعة الثقافة». فهو بالتالي معرَّضٌ لبعض الاعتراضات العامة ذاتها الموجهة إلى مدرسة فرانكفوت، وهي ما سننظر فيه في الفصل السادس. ومهما يكن من أمر علينا أن نذكر أن فكر ماركوزه لا ينفي الثقافة الشعبية بأي شكل. فقد تُصوِّرت بمقدار كبير بروح الثورات الثقافية الشعبية في ستينات القرن العشرين. ولا ريب في أنها مثالية من تلك الناحية، وغالباً ما تُربط بثقافة ما بعد عام 1968، ثقافة التحرر من اللذات. غير أن دوافعها السياسية الأساسية ليست ساذجة. فرؤية ماركوزه هي أن الفن والتجربة الجمالية يشهدان على صراع لتحقيق طوباوية اللامكان في هذا المكان لتحقيق السماء على الأرض في أوضاع اجتماعية محدَّدة، وعدم تأجيل العدالة، والسلام والسعادة القصوى، ورفض الأمر الواقع رفضاً مادياً وحازماً، لا رفضاً تجريدياً وغير حازم، ورفض الانهزامية واليأس.

خاتمة

لقد رأينا كيف أن أصول ظواهر نقد «الثقافة الجمهورية الواسعة» في النظرية النقدية الماركسية الأوروبية كانت في أفكار الفلاسفة المثاليين الألمان في أوائل القرن التاسع عشر، المتعلقة بالصدق، والجمال، والحرية، والعقل والمطلق. وما فعله المنظّرون النقديون هو أنهم صفّوا، كما لو بمصفاة، تلك الأفكار، عبر موشور

من الديالكتيك المادي الماركسي. فقد دمجوا مفهوماً كَنْتياً للنقد بوصفه بحثاً عن شروط إمكانية المعرفة والتجربة في العالم مع فهمٍ ماركسي اجتماعي - تاريخي للشروط المادية للحرية الإنسانية. وفسَّر المنظرون النقديون المحتويات الجمالية الموجودة في الكتب الفنية بلغة علاقة تضارب بين الأيديولوجيا واليوتوبيا. فقد أخذوا بفهم ماركس للدين بأنه في ذات الوقت، «تعبير عن المعاناة واحتجاج على المعاناة»، وجمعوا ما بين هذا الفهم وأفكار الوهم، والخداع، والكبت أو القمع والتسامي الموجودة في كتابات نيتشه وفرويد. وبيّنوا كيف تنحرف المحتويات الطوباوية وتدخل في إنشاءات وهمية مضلِّلة عندما يحاول الفن الحديث أن يبعث ويحيي محتويات الاعتقاد الأسطورية والدينية بطريقة خالية من التفكير والتوسّط. وأظهروا كيف حاول الفن الحديث أن يعكس العمليات التي لا تعكس، عمليات التفريق المعرفي والمؤسَّسي في النشوء الاجتماعي - مثل موسيقى ريتشارد فاغنر وأمثلة أخرى كثيرة خاصة بالثقافة العليا الأوروبية في القرن التاسع عشر. وناقش المنظّرون النقديون، وقالوا إن الفن في تلك الحالات اتَّخذ وظائف التلهّي والإلغاز مثل «الثقافة الجمهورية الواسعة» في القرن العشرين. مثل ذلك الفن احتفى بالاستقلاليه الجمالية، لكنه خسر في الواقع كل استقلاليته. لذلك، فإن المنظّرين النقديين قالوا إنه لا يمكن الدفاع عن الاستقلالية الفنية إلّا ديالكتيكياً واستراتيجياً بوصفها وسطاً نقدياً مقابل ظواهر الاحتفاء بالاستقلال في الفكر البورجوازي. وحاولوا أن ينشئوا مفهوماً ديالكتيكياً للفن يكون في ذات الوقت، قانون ذاته وخاضعاً لقوانين، نعني: هو في الوقت ذاته هدف ذاته وخاضع لأهداف، وهو في الوقت ذات مكيِّفٌ ومكيَّف.

في الفصل الآتي سوف نفحص بعض الطرق التي حصل بها تناول هذه الأفكار الأساسية ذاتها، وتحديداً مفاهيم الحداثة، والمذهب الحديث والتحديث في الفن، وذلك في كتابات فيبر، وسيمل، وبنيامين، وكراكور وأدورنو.

الفصل السادس

الحداثة والمذهب الحديث

«الحداثة» (Modernity) بشكل عام عبارة عن نظرية اجتماعية، فُهِمتْ بأنها تشير إلى تجارب أزمنة اتصفت بالتغير الراديكالي، جلبتها مشاريع تحوّلٍ جمعي في بُنى المجتمع. أما «المذهب الحديث» (Modernism) فمفاده كل ما أشار إلى حركة معينة في الفن، والثقافة والفكر الذي يمسرح تلك التجارب ويعطيها موضوعاً وغالباً ما يتصدَّر تلك التجارب بطرق مختلفة. و«التحديث» يشير إلى عملية نشوء المجتمع الحديث.

في هذا الفصل سوف ننظر في كتابات خمسةٍ من المنظّرين الاجتماعيين الذين صاغوا تلك الموضوعات المترابطة الخاصة بالحداثة، والمذهب الحديث والتحديث في الفن. وهم ماكس فيبر، جورج سيمل، والتر بنيامين، وسيغفريد كراكور وتيودور أدورنو. وقد وسّع هؤلاء المفكرون مفاهيم الاستقلالية، والأيديولوجيا، واليوتوبيا و«الثقافة الجمهورية» التي قدَّمناها في الفصلين الرابع والخامس، وسنناقش فكر أدورنو في ارتباطه مع تقييم أوسع لأعمال مدرسة فرانكفورت.

وسنجمع، بادئ ذي بدء، أفكاراً أوليّة قليلة تدور حول بعض

أعم نواحي الحداثة والمذهب الحديث في الفن، قبل أن نتحوّل إلى شروح هؤلاء المفكرين الحصرية. ونبدأ بموضوعي الزمان والمدينة (العاصمة) كما بديا في كتابات الشاعر الفرنسي المؤثِّر في القرن التاسع عشر، عنينا شارل بودلير.

الحداثة الجمالية بعد شارل بودلير

تاريخ بداية المذهب الحديث كان نحو خمسينات القرن التاسع عشر. فقد اشتهر بالرسامين الفرنسيين الواقعيين والانطباعيين، وبأول من غطّى الجوّ في شيكاغو بالروايات النفسية لدوستويفكسي وبالسيمفونيات المعقدة المتنافرة لغوستاف ماهلر (Gustav Mahler) وتشارل إيفز (Charles Ives) ونجوم لامعة كثيرة أخرى. وقد بلغ المذهب الحديث ذورته خلال فترة الحرب وذلك في أعمال البنائيين الروس والبوهوس، وفي أعمال أتباع دادا (Dadaists) والسرياليين، وأعمال التجريديين الصارمين مثل موندريان (Mondrian) وكاندنسكي (Kandinsky)، وفي المشاريع الثورية للمهندسين المعماريين الطوباويين مثل لو كوربوسييه (Le Corbusier) ومايز فان در روهي (Mies van der Rhoe)، وفي الموسيقى الضعيفة النبرة عند مؤلفين مثل إيغور سترافنسكي (Igor Stravinsky) وأرنولد شونبرغ (Arnold Schönberg)، وفي الكتابات التجريبية لكتاب قصص مثل جويس، وكافكا، ودوبلن (Döblin) ودوس باسوس (Dos Passos)، واستمر الحال على ذلك المنوال بعد الحرب العالمية الثانية في حركات مثل الرسم التعبيري التجريدي الأميركي والمسرح الفرنسي الشاذ والوجودي.

كما ناقشنا في الفصل السابع، يمكن القول إن المذهب الحديث بلغ نهايته في سبعينات القرن العشرين لأن قيم التطوّر الخطّي والنقاء الشكلي في الفن كذّبتها لغة الإبداع الجديدة التي صارت تُعرف بمذهب ما بعد الحداثة. ومهما يكن من أمر، فإن القول إن مذهب الحداثة قد تبعه مذهب ما بعد الحداثة في سبعينات القرن العشرين لا يعني القول، إن الحداثة قد بلغت «نهايتها». فالقول إن الأشكال الحديثة لم تعد رائجةً بعد عام 1970 معناه الإقرار بالوجود الواقعي والحقيقي لمذهب ما بعد الحداثة بوصفه أسلوب تخيّلٍ متميّز. غير أنه لا يعني تأكيد فكرة شرط لما بعد الحداثة التي تأتي «بعد» الحداثة. والسبب الرئيسي لذلك يَمْثُلُ في أنه من الخطأ التفكير في الحداثة بمعنى تسلسل أحداث زمنية حصرية. فـ «الحداثة مقولة كميّة لا تسلسلية زمنية»، هذا ما كتبه أدورنو (1974: 218). فالحداثة ليست حقبة زمنية بوصفها موقفاً من الزمن. إنها موقف ابتعاد نقدي عن التجربة مع توجّه نحو العقلانية والتفكير. لذا نقول إنه يوجد معنى به يمكننا القول، إن الحداثة استمرت بالرغم من المذهب مابعد حديث، وتعدَّته، وظلَّت في داخله أيضاً.

أول ظهور لكلمة «حداثة» وأهم ظهور لها يمكن الوقوع عليه في كتابات شارل بودلير. ففي مقالةٍ كتبها للـ *Le Figaro* في عام 1863 بعنوان: «الرسام التشكيلي في الحياة الحديثة»، أعلن بودلير أن الفنانين الحديثين لن يجدوا الجمال في الأعراف والتقاليد القديمة. فقوانين ومبادئ الجمال القديمة ليست معمِّرة بل تزول. وهي لم تعد صالحة لزماننا. وهي ليست «أسلوبنا». فعلى الفنان في زماننا أن يمسك بروح الحياة الحاضرة، وقال:

«لذا هو يبتعد مستعجلاً باحثاً. غير أنه يبحث عن ماذا؟ فلنتأكد أن هذا الرجل، ومثلما وصفته - هذا المنفرد الموهوب ذو الخيال النشط، والمتجوّل دون توقّف في الصحراء الإنسانية الكبرى - له هدف أسمى من مجرد متشرّد (Flâneur)، هدف أعم، شيء مختلف عن المتعة الظرفية الهاربة. فهو يبحث عن تلك الصفة التي لا بدَّ من أن تسمح لي بأن أدعوها «الحداثة»، لأني لم أعرف كلمة أفضل أعبّر بها عن الفكرة التي تدور في خلدي. فهو يجعل شغله الشاغل أن يستخرج مما هو دارج أي عنصر قد يحتويه من الشعر في داخل التاريخ، وأن يستقطر ما هو أبدي مما هو زائل.

[...]

مما أعنيه بالحداثة هو السريع الزوال (le transitoire)، والهارب (le fugitif)، والعارض (le contingent)، نصف الفن الذي نصفه الآخر هو الأبدي واللامتغير» (1995: 12).

رسام الحياة الحديثة في نظر بودلير يختبر الزمن كخطٍ مندفع إلى الأمام من دون أن يلويه شيء. وكلما قذفت كل لحظة حاضرة إلى الماضي فإن الفنان يطلق ما هو كلاسيكي وأبدي من الذي هو «متحوّل، وهارب وعَرَضي». غير أن الزمن يربّي الكثير من القصص والأشكال العابرة حتى إن الفنان يضطر إلى مواجهة مشكلة لا تتبدل من الكآبة (Ennui). فيحاول الفنان أن يوقف الزمن لينقذ الفردية من التكرار. الفنان أكثر من شخص من الطراز الممتاز، هو متشرد (Flâneur). الفنان يتجوّل في شوارع المدينة بحثاً عن الجمال والتناسق، لكن الفنان يظل

متفرجاً على طرق العالم الداخلة في الرؤية، الصوت والحسّ، وفي ذات الوقت، هو قلق، وحزين ومنعزل، وعاجز عن الاتحاد مع الجمهور. والفنان يحاول أن يخلِّص الملعون والمبعد، وأن يحوِّل القذارة إلى ذهب، ويقتلع «زهور الشرّ»، كما يثير ذلك بودلير في عنوان سلسلة قصائده: **أزهار الشرّ**(*) (*Les fleur du mal*).

لقد كان لأفكار بودلير تأثير عظيم في الفكر الثقافي في القرن العشرين. فيورغِنْ هابرماس (1987) راح يربط أفكار بودلير بأطروحة راينهارت كوسيلك (Reinhardt Koselleck, 1985) الخاصة بالحداثة بوصفها الزمن الذي يحوِّل المجتمع فيه ماضيه إلى «تاريخ». وقال كوسيلك إن الحداثة هي الزمن الذي يتصوَّر فيه المجتمع ماضيه كسلسلة محدّدة من الأحداث تنتهي في الحاضر، لا كسلسلة متكررة. «زمننا» يصير «زمناً جديداً»، و«الزمن الجديد» يصير ذلك الذي يضع «القرون الوسطى» بين الحداثة والأزمنة القديمة. لذا، فإن الزمن يصير شيئاً يمتلكه المجتمع ويجعله مشروعه الخاص. فترى الحداثة نفسها بأنها المحدِّدة لمستقبلها، والموسعة، باستمرار «تجربتها المكانية» (Space of Experience)، في ظل المزيد من «آفاق التوقّع» (Horizons of Expectation) الطموحة.

ويمكننا الإضافة بالقول إن الزمن يصير الانشغال الأول للفنانين الحديثين، وذلك لأن الزمن بدا لهم أسرع في حركته من قدرة المجتمع على التكيّف مع التغيّر. ومع مرور الأفراد سريعاً في

(*) مجلَّد من الشعر الفرنسي لشارل بودلير، نشر لأول مرة في عام 1857. وكان له أهمية في الحركات الرمزية والحديثة. وموضوعه يتألف من أفكار ترتبط بالانحطاط والجنس (المترجم).

مراحل الحياة، وعدم بقائهم مقيمين في محطات حياتية تقليدية، بل صيرورتهم ما هم عليه - بالاختيار، بالقوة، بوصفهم مهاجرين إلى المدينة، وكعمال مأجورين في المعامل والمكاتب - فإن بنية الحياة ووحدتها تصير مشكلة. ويصير مجرى الحياة مقرّراً من الأمور الطارئة، والعرضية، ومن إمكانية التعقيد عند كل مفصل. وهذا ما يطرح السؤال عمَّ إذا كان للحياة أي معنى أساسي، وما إذا كان يمكن سرد قصة الحياة ككلّ متّسق. وقد مال الكتّاب والرسامون الحديثون إلى البحث في الداخل عن الوحدة القصصية. فمالوا إلى الإحساس والعاطفة، والانطباع والتعبير. وغالباً ما تخلّوا عن القصاصين الكلّيي المعرفة من طراز قال وقالوا لصالح قصاصين ضعفاء من طراز أقول ونقول. ومع ذلك، نراهم غالباً ما كانوا يرتابون بالوحدة، والغائية والخاتمة في الخبرة.

وصار الزمن ذا قيمة رئيسية للمذهب الحديث بمعنى إضافي مفاده أنه المتممّ للمكان، والسرعة، والحركة، والترحال، والنقل والآلة. ففي عصر سكة الحديد، والسيارة، والسفينة البخارية، والراديو، والسينما والهاتف، صار الأفراد يتحركون بشكل أسرع مع عوالم أخرى. فلم يعد المكان والزمان يختبران كأبعاد متسقة لكل موحَّد واحد. فهما يختبران كلحظات مختلفة ملوّنة لعوالم متعددّة، ومتجاورة بشكل فوضوي، من دون نظام. ومثلما أبطلت نظرية النسبية عند إينشتاين المكان النيوتوني المطلق وحلَّت محلّه، كذلك استكشف التكعيبيون، السرياليون المستقبليون والطليعيون الأوائل في مجال الصورة المركبة للأفلام (المونتاج) التشظّي، والتبعثر، والآنيّة والعلائقية في الخبر.

وأول ما اختبر هذا المعنى للتدفق في العواصم. فقد اختبرت المدن الحديثة بوصفها أمكنة اهتياج قاسٍ في ذات الوقت، تبهج الحواس وتحيّر العقل. وفي كتابته عن فينيا، في أوائل تسعينات عام 1900، قال القاص النمسوي روبرت موسيل:

«عدم النظام، والتغيّر، والانزلاق إلى الأمام غير الانتظام في السير، وصدام الأشياء والأمور، ولحظات صمت لا يسبر غورها بينها من الطرق الممهّدة والبريّة، ومن خفقة نغم واحدة عالية والفوضى والتفكك في جميع النغمات المضادة... وسائلٌ يغلي ويفرقع في وعاء مؤلف من المادة الصلبة، ومادة البنايات، والقوانين، والترتيبات والتقاليد التاريخية» (1953 – 60: vol. 1, 4).

وفي المدن الممتدّة، مدن: باريس، وبرلين، ونيويورك وشيكاغو، تنقسم الأمكنة المدينية إلى مراكز تاريخية ونُصُب ومبانٍ تذكارية لسلطة الدولة والتقاليد الإمبراطورية من جهة، ومناطق لا حدَّ لها وغير مخطَّطة لمساكن العمال والانتاج الصناعي من جهة أخرى. فهي أمكنة اختلاط الثقافات ومناطق التقاطع المدينية الخاصة بالتفاعل الاجتماعي بين الشعوب المهاجرة وبوتقات تغيّر وتركيب. وهي ماكنات الأزياء الجديدة التي تطلق شرارة الإبداع، لكنها في نفس الوقت، أمكنة الجريمة والخوف، والتلصّص على الآخرين وفقدان الهدف والاتجاه، وهي أيضاً أمكنة انبعاث العنف والقمع العنفي. وفي المدن يتسارع التغيّر الاجتماعي بشكل مقلق مع فقدان الثقة بالأنظمة القديمة وإزاحة النخب التقليدية من مراكز السلطة، ومن قِبَل الأحزاب السياسية الجماهيرية. وتشوَّه سمعة رموز ومؤسسات السلطة

بوصفها بالفساد عندما تهيمن وسائل استهلاك جديدة، ومشاهد وتحرك سياسي على المعايير الاجتماعية التقليدية، فالمدنية منها والجنسية العامة منها والخاصة. وبكلمات ماركس المستشهد بها كثيراً: «كل ما هو صلب يتبخَّر في الهواء» (Berman 1982).

ماكس فيبر: العقلنة ودنيا الجمالية

كنا أشرنا إلى تأملات فيبر في الفن في مراحل سابقة من هذا الكتاب، خاصة في الفصلين الرابع والخامس، وذلك بما يتصل باستقلال علم الجمال وبعمليات التفريق العقلي بين «مناطق القيمة»، والآن سنسبر ونستكشف صياغة فيبر لتلك الأفكار عن كثب. ونبدأ من مقالته الأخيرة: العقلي والأسس الاجتماعية للموسيقى (The Rational and Social Foundations of Music) وأول نشر لهذه المقالة كان كملحق في كتاب: **الاقتصاد والمجتمع** (*Economy and Society*)، في عام 1922.

وتعتبر مقالة فيبر عن الموسيقى حالة دراسية تقنية عالية لعمليات العقلنة في نظرية الانسجام في الموسيقى الغربية وفي تكنولوجيا الأدوات الموسيقية الغربية. فبحث فيبر (1958) في كيف أنشأت الموسيقى الغربية نظاماً من التدوين المكتوب للعلامات مما مكَّن من حفظ الألحان وإعادة تأديتها بأنواع معقّدة وأكثر موسيقية. وفي الفترة الحديثة الأولى، بدأت موسيقى البلاد والكنيسة في إنشاء نظام موسيقي صارم منظَّم حول المقياس الثنائي المؤلف من 12 نغمة و8 نغمات تعرف بالثمانية (Octave). وقد لاحظ فيبر أن هذا النظام الثماني قام على نغمة سابعة متنافرة، سابقة وضع الثمانية.

وقد اختبرت الموسيقى الكلاسيكية الغربية هذه النغمة السابعة بوصفها لا عقلية. وكانت النتيجة أن الموسيقى الكلاسيكية الغربية انطلقت تبحث عن قواعد جديدة للتوافق الموسيقي بين النغمات.

قال فيبر إن مثل تلك الدوافع إلى العقلنة التناغمية لا توجد في التقاليد الموسيقية في الحضارات الأخرى. فبعض التقاليد الموسيقية في الحضارات الأخرى تقوم على نظام أبسط مؤلّف من خمس نغمات (مثلاً، في الصين واليابان). وفي حضارات أخرى، أدخلت النغمة ودرجتها في اللحن ولم يطوّر ذلك في المرافق الموسيقي الاتّساقي الداعم. (مثلاً، في الموسيقى الهندية ذات النغمة الربعية). وفي القرون الوسطى الأوروبية، كانت الفترات الموسيقية التناغمية أوسع، لذا خلقت اختباراً أقل للتنافر الذي يجب حلّه. وناقش فيبر قائلاً، إن عمليات العقلنة التقنيّة تلك في نظرية تناسق الأنغام الغربية توضح نشوء ظاهرة المؤلف الفرد، والفنان المكتمل علماً والأوركسترا السيمفونية الكبيرة. فالموسيقى الكلاسيكية الغربية تفترق من تلك النواحي عن النشاطات الموسيقية في الثقافات الشعبية الشفهية، حيث يكون تعلّم الألحان، والأداءات وخطوات الرقص من طريق المثل غير الرسمي والمحاكاة. وذكر فيبر أيضاً عمليات عقلنة مماثلة في تكنولوجيا الأدوات الموسيقية الغربية. فالآلات الوترية شملت الكمان ذا الأوتار الأربعة والكمان الكبير ذا الجسد، والعتبات، والجسم الطنّان. وكذلك الأرغن والبيانو كانتا تهندس وتعدَّل باستمرار لإنتاج أغنى الأصوات وأقواها.

تبرهن مقالة فيبر عن الموسيقى بطريقة تجريبية حسّية على أطروحة فيبر الأعم وهي عمليات العقلنة في المجتمعات الغربية

الحديثة. وقد طُوِّرت هذه الأطروحة الأعم في «المقدِّمة» وفي «أفكار وسيطة» لكتابه: **مقالات مجموعة حول سوسيولوجيا الدين** (*Collected Essays on the Sociology of Religion*, 1920). تلك المقالات بحثت في علاقات الاقتصاد التاريخية المتغيرة بالاعتقاد الديني في الحضارات المختلفة في الهند والصين، وفي أوروبا أيضاً، فناقش فيبر (1948a) قائلاً، إنه مع نشوء التسويات بين النشاط الاقتصادي والرفض الديني للسلع الدنيوية خاصة في أوروبا الشمالية بعد الإصلاح البروتستانتي، انقسم المجتمع الغربي إلى مناطق قيم ثقافية متميّزة ومستقلة، كل واحد منها تبعت منطقها العقلي المستقل وتطورها. وذكر فيبر خمس مناطق بشكل خاص هي: المنطقة السياسية والاقتصادية، والجمالية، والجنسية والفكرية (العلم والفلسفة). وكلما ازداد تنازل الكنيسة عن السلطة للدولة، لم تعد السياسة مترافقة مع الأخلاق في فكرة «عقل الدولة» (Reason of State). كذلك، فإن الدين والمعايير الأخلاقية التقليدية فقدا الكثير من قبضتهما على الفن والحياة الجنسية. وبحسب فيبر كان الحاصلان الأبرزان لعمليات العقلنة تلك هما: استقلال الرأسمالية واستقلال العلم.

كان فيبر قد ذكر أن الفن كان مرةً في علاقة وثيقة مع «التديّن السحري» (Magical Religiosity)، مثلاً، في الأيقونات الدينية ومصنوعات أخرى استُعملت كوسائل للتعويذات وللابتهاج المقدَّس: في الكأس المقدّس، والمذبح وفي الصليب الذي يمثّل المسيح مصلوباً. وقد استمرت هذه العلاقة الوثيقة في الأقطار الكاثوليكية في أوائل الفترة الحديثة خاصة خلال الإصلاح -

المضادّ الكاثوليكي. أما في الأمكنة الأخرى، فإن التعليم الديني لم يكن متساهلاً مع الفن إذ اعتبر الفن محوِّلاً للانتباه من ما هو مقدَّس وإلهي إلى ما هو إنساني ومخلوق. ومالت الثقافات البروتستانتية إلى الشك في فن عبادة الأوثان، وتعزيز عبادة صور المقدَّس والإلهي لا الإله نفسه. وقد ذكر فيبر أن الفن في الثقافات البروتستانتية بدأ يقطع روابطه مع الكنيسة في وقت أبكر مما حصل في أمكنة أخرى. وبدأ الفن يشكّل منطقة قيمية منفصلة. وبدأ ينتج معنى دنيوياً للخلاص مماثلاً للمعنى البروتستانتي المتمثِّل في «الدعوة» المقدّسة، لكنه متميّز كثيراً عن المعتقد الديني. ووصف فيبر في كتابه: **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية** (*The Protestant Ethic and Spirit of Capitalism*) المعركة للشرعنة الجمالية، في أعمال كتّاب ورسّامين من الأوساط التطهرية (Purtian) والكالفنية (Calvinist) مثل، شيكسبير وملتون (Milton) ورمبرانت. وذكر فيبر أنه في القرن التاسع عشر كافحت القيم الجمالية للتحرّر من التعليم الأخلاقي المدني لا من الدين فحسب. وفي كتابات شخصيات مثل بودلير ونيتشه حصل استبدال القيم الأخلاقية التقليدية بالقيم الجمالية. وصارت الأفكار الأخلاقية والدينية المتعلقة بالخطيئة والإثم قابلةً للتخليص الجمالي. وصار الخوف، والعنف، والرغبة، والشهوة الجنسية والجنس أدوات جمالية مشروعة للخلاص. وصار الفن احتجاجاً ضد النفاق الأخلاقي، وضد العلم والعقلانية اليومية. ومع ذلك ظلَّ الفن نفسه متورّطاً، وبعمق، في عمليات عقلنة.

قال فيبر إن العمليات لاستقلالية المناطق خلقت مشاكل نزاع قيمي راديكالي في العالم الحديث. فأفكار فيبر هنا تبعت خطّاً من التفكير يصل إلى فكر الفيلسوف الدانماركي سورِن كيركيغارد

(Søren Kierkegaard) في القرن التاسع عشر. ففي بحثه في عام 1843 الذي حمل عنوان: إما – أو (Either-Or)، ذكر كيركيغارد، أنه لا يمكن وجود حسم بين الفهم الجمالي للعالم والفهم الأخلاقي للعالم (Kierkegaard, 1944). وربط كيركيغارد بين الفهم الجمالي والموسيقى، والإغواء، والحساسية وأسطورة دون جوان. وجمع بين الفهم الأخلاقي والإخلاص في الزواج، الأسرة وآداب المجتمع. وقال، إن الفن من وجهة نظر أخلاقية منحطّ ومدمِّر، وشرّير. أما من وجهة نظر فنية، فإن الأخلاق مبتذلة ومنكرة للحياة. ولكل نقد أخلاقي للفن يوجد للفن ردّ لا تقبله الأخلاق، ولكل نقد فنّي للأخلاق لا يوجد للأخلاق ردّ لا يقبله الفن. لذلك، على الفرد أن يختار: إمّا الفن أو الأخلاق.

وقد فسَّر فيبر مفهوم كيركيغارد بمعنى سوسيولوجي. فتكلَّم عن نظام جديد لتعدّدية الآلهة صارت فيه كل منطقة من مناطق القيم نوعاً من الإله، وكل منطقة أخرت صارت نوعاً من الشيطان – وبينهما على الأفراد أن يحدِّدوا ولاءاتهم. وجسَّد فيبر تمييز كَنْت بين العلم، والأخلاق والجمال كثلاث مناطق عقلية مستقلة، إلّا أنه لم يتبع كَنْت والفلسفة المثالية مابعد – الكَنْتية في اعتبار تلك المناطق مؤلّفةً وحدةً أو نظاماً. وناقش فيبر ليقول، إن الوحدة القديمة الجوهرية بين الصدق، والخير والجمال قد تصدَّعت اليوم بكل تأكيد. فأعلن في كتابه: **العالم كما المهنة** (*Science as Vocation*) قائلاً:

«وإذا كان ثمّة شيء فهو أننا ندرك اليوم من جديد أن شيئاً قد يكون مقدَّساً لأنه جميل وما دام دام جميلاً ليس فحسب بالرغم من

أنه ليس بجميل... ومنذ نيتشه، ندرك أن شيئاً قد يكون جميلاً، ومن هذه الناحية ليس فحسب، بالرغم من ناحية كونه خيراً... وصارت الملاحظة معروفة والمفيدة أن شيئاً قد يكون حقيقياً بالرغم من أنه ليس جميلاً وليس مقدّساً وليس خيراً. والحق يُقال، إنه حقيقي في تلك النواحي بالضبط. غير أن جميع هذه الأمور هي أكثر الحالات والأمثلة الابتدائية عن الصراع الذي تنخرط فيه آلهة الأنظمة والقيم المختلفة» (Weber 1948 b: 148).

وشرح فيبر وصفه للنزاع الراديكالي بين العلم، الدين والفن بتأمّلات متنوّعة في الشعر الرومانطيقي الألماني، خاصة فاوست (*Faust*) لغوته. ففي نسخة غوته عن قصة إنسان العلم المتجرّئ الوقح والذي أغراه الاتفاق مع الشيطان طلباً للسلطة الدنيوية، وجد فيبر شَبَهاً مع مفارقات العقل الحديث. فالعقل الحديث أعطى الإنسان القوة والسيطرة على العالم والطبيعة، لكن على حساب - الثمن الشيطاني - تدمير المفاهيم الكونية والمعاني الأخيرة. وكان «للتحرّر من الوهم والسحر في العالم»، (Entzauberung der Welt) (1930: 105) (1930 :105) عند فيبر، جذور رومانطيقية شبيهة خاصة في شعر هولدرلن وقصيدة شيلّر آلهة اليونان (Die Götter Griechenlands) حول نفي الآلهة من العالم. وهو متجذّر أيضاً في أفكار عند تولستوي ودستويفكسي حول العلم، والإلحاد، والعدمية والنزاعات التي لا تُسوّى بين السياسة والحب، والمال والخير، والسلطة المدنية والسلطة المقدَّسة.

وسوف نواجه أفكاراً شبيهة تتعلق بالأزمنة الثقافية و«المأساة» في فكر جورج سيمل.

غيورغ سيملْ: المال، الأسلوب والاجتماعيّة

كانت اهتمامات غيورغ سيملْ في كتاباته السوسيولوجية بدور قواعد السلوك الثقافي في تحويل الأفراد إلى اجتماعيين و«تمدينهم» ليكونوا أعضاء في مجموعات اجتماعية معيّنة لها مراتب اجتماعية وأساليب سلوك معيّنة. وكان سيملْ مهتماً بـ «أشكال المشاركة» (Forms of Association) و«أشكال التفاعل» في بناء الشخصيات الاجتماعية. فبيّن كيف يمكن أن تخدم «أشكال المشاركة» تلك الوظائف النفعية المحدَّدة - مثل إنتاج السلع وتبادلها في السوق - ووظائف تعبيرية غير محدَّدة، كما يكون في وقت الفراغ، والرياضة، والمغازلة والتسلية. وفي الحالة الثانية، يشمل التفاعل محادثة مفتوحة، وأدب معاشرة وذوق توجهها مشاعر ضمنية تتعلق بهوية المجموعة واختلاف المجموعة عن المجموعات الأخرى - مثل «الجمهور»، و«العامة»، «غير المثقفين» أو «الغرباء». وكان سيملْ نوع خاص مهتماً بالطرق التي بها ابتدأ توسّط السلوك هذا من قِبَل علامات خارجية وقواعد سلوك خارجية بالسيادة على الحياة الاجتماعية في المراكز المدينية للحداثة العالية. وكان سيملْ مفتوناً بجوّ نهاية القرن (Fin de Siècle) في المدن الأوروبية ذات الوفرة مثل فيينا، وباريس، وبرلين ولندن. فرأى في الرسم الانطباعي(*) (Impressionist) والشعر الرمزي (Jugendstil) والفن الجديد(**)

(*) المذهب الانطباعي أو الانطباعية عبارة عن حركة فنية نشأت في القرن التاسع عشر من قِبَل مجموعة من الفنانين في مدينة باريس. واشتهرت بمعارضها المستقلة التي أبرزتها خلال سبعينات عام 1870 وثمانينات عام 1880. ويتميّز الرسم الانطباعي بضربات صغيرة ودقيقة لكنها مرئية من الفرشاة (المترجم).

(**) أسلوب فني اشتهر خلال 1890–1910. وكان بمنزلة ردّ فعل على الفن الأكاديمي. =

(art nouveau) ثقافةً ذات علاقات اجتماعية جمالية عالية الشكل.

وقد فهم سيملْ «الثقافة» بمعنى واسع وانتقائي. فمقالاته الكثيرة عن الثقافة شملت مواضيع متنوّعة مثل، الأسلوب، والزيّ، والتصميم وكذلك التصوير وتقديم النفس والوجه أيضاً، والصور التمهيدية الكرتونية والكاريكاتور، وكذلك، والأكل، والمغازلة والغنج، والهدايا وكتابة الرسائل السرّية والقدرة على الكتمان، والأبنية، والجسور والأبواب، وفكرة الشباب وأسطورة المغامر. وفي مقالاته عن الزيّ، ربط سيملْ أشكال الثياب والتزيين بممارسات المحاكاة الاجتماعية لإظهار الأناقة والنبالة في المظاهر. والزيّ يضفي على من يتّبعوه الشعور بالامتياز الفردي في ذات الوقت، ويدخلهم في مجموعات اجتماعية. والزي هو عملية مستمرة من التناوب التفريقي بين أشكال تُعتبر متميّزة وأشكال تعتبر معيارية. وكذلك، بيّن سيمل كيف تؤكّد المجوهرات على شعور لابسها بالمركزية الفردية داخل دائرة انتباه اجتماعي. فقطعة المجوهرات نادرة، لكنها ليست فريدة، فهي تخصّ مالكها، لكنها ليست بمعبرة تعبيراً شخصياً عن مالكها. فهي سلعة ذات قيمة اجتماعية، وهي تفيد مالكها اجتماعياً، لأن مالكها لا يستطيع أن يصنعها.

وانتهى سيملْ إلى القول، إن الأسلوب والأسلبة مثّلا مبدأً عاماً في الشكل الاجتماعي. فأشياء الاستعمال المؤسلبة، مثل الكرسي أو كأس الخمرة مصمَّم جوهرياً للاستهلاك الاجتماعي العام. فهو

= وشمل هذا الفن الهندسة المعمارية، والفن الغرافيكي، والتصميم الداخلي ومعظم الفنون التزيينية بما في ذلك المجوهرات، والأثاث، والنسيج وغير ذلك (المترجم).

ليس فريداً بمعناه ولم يصنع من قِبَل مبدعين فرديين مهمين مثل الرسوم والمنحوتات.

وذكر سيملْ كيف تأثرت ديناميكا مجموعة اجتماعية شبيهة بموضة المزيج التاريخي الفني والأدبي، وبالمحاكاة، وبالحنين في الهندسة المعمارية عبر التعلّق العاطفي بالآثار في القرنين التاسع عشر والثامن عشر، وفي الدعوة إلى السياحة في مدن مثل روما، وفلورنسا وفينيسيا ومناظر جبال الألب. تلك الصور تصبغ الثقافة بمظهر الطبيعة والطبيعة بمظهر الثقافة. فقد حوّلت التاريخ إلى أسطورة والجمالية إلى حرفة.

وفي مقالته في عام 1903 عنوانها: «المدينة والحياة العقلية» ذكر سيملْ كيف فسحت العلاقات الاجتماعية المجال للعلاقات اللاشخصية غير المعروف أسماء أصحابها، حيث صارت الخبرة جمالية وازدادت صيرورتها كذلك - ما دامت متصفةً بغزارة وشدّة حسّيتين، وعبر التفرّج أمام السطوح، وواجهات المباني، والشبابيك والعروض، وعبر الحركة المتسارعة في المكان - وفي ذات الوقت، صارت غير محسوسة أكثر من قبل، ما دامت تتميّز بـ «موقف غير لافت» صار الأفراد فيه يشعرون بالحاجة إلى حماية نفوسهم من الإرهاق العصبي، والتحريك المتطرّف والعاطفة المهدورة، بإخفاء نفوسهم الداخلية خلف الخارج غير المبالي.

في كتابه: **فلسفة المال** (*The Philosophy of Money*)، شرح سيملْ نظريته الخاصة بالقوة الاجتماعية للمال في الثقافة الحديثة. فرأى سيملْ (1978) أن المال لا يقتصر على حمل قيمة، فهو

يؤلف قيمة من الوجهة الاجتماعية. ولم يلتزم سيملْ بنظرية قيمة العمل عن ماركس، التي بحسبها تكون القيمة جوهرياً وأصلياً في الأشياء المادية التي يصنعها العمل الإنساني. وهو لم يقل إن ما دعاه ماركس «قيمة استعمالية» (Use Value) – مستعملة من العمل ومستعملة للعمل – هي أولوية أكثر مما دعاه ماركس «قيمة تبادلية» (Exchange Value). أما ما قاله سيملْ فهو إن القيمة توجد أول ما توجد في التبادل الاجتماعي. فأول ما تنشأ القيمة في التفاعل الاجتماعي، وليس لها معنى في غياب التفاعل. وليس للأشياء قيمة إلّا بمقدار ما يمكن تبادلها تبادلاً اجتماعياً، والمال هو الوسط الأفعل في تبادل الأشياء، لأن المال مجرَّد من الفروق النوعية بين الأشياء. فخلافاً لاقتصاد المقايضة، الذي يقتضي التفاوض على المساواة بين الأشياء، فإن اقتصاد المال أوجد معياراً ثابتاً للمساواة. وهذا المعيار العالمي للمساواة سرَّع عمليات التفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات ما دام الأفراد حدّدوا أن تكون حياتهم في السفر نحو مراكز السوق. ومراكز السوق هي المدن. والمدن هي أكثف مراكز التبادل المالي، لذا فانها أسرع المراكز المتحركة المتعلقة بالتغيّرين الاجتماعي والثقافي.

وفي نهاية كتابه: **فلسفة المال** (*The Philosophy of Money*) بحث سيملْ في ما إذا كانت الوفرة المتزايدة للمال في الثقافة المدينية سوف لا تدمّر في الأخير، والشروط الأولية للتفاعل الاجتماعي ذي المعنى. فالمدن تشهد نماذج من تنويع أساليب الحياة أكثر تعقيداً من قبل قائمة على التجارة والاستهلاك. ومع ذلك، فإن هذه العمليات تهدِّد بالقضاء على شعور الأفراد باستمرارية

الخبرة الذاتية، مع مرور الزمن. فالمال يفرغ «الروح» من «الحياة». والمال يبعثر ويجمِّد خيوط الشخصيات الفردية على شكل مفاصل غير مترابطة من التقاطع الاجتماعي. لذا، فإن سيملْ رأى أن المال، وهو الوسط الذي يخلق الإمكانية الاجتماعية للقيمة، قد يكون أيضاً الشيء الذي يحطِّم القيمة. ومن هذه الناحية تبدو تحليلات سيملْ في الأخير مكمّلة لا متناقضة، مع شروح ماركس للتشييء ولضمنية السلع في المجتمع الرأسمالي، مثل الذي نراه في كتابات لوكاش.

وبحثَ سيملْ في بعض النتائج الثقافية لاقتصاديات مال المدن في الوعي الجمالي في نهاية القرن (Fin de siècle). فلمح سيملْ في شعر ستيفان جورج التعبيري، وفي منحوتات رودان (Rodin) ورسوم بوكلين (Böcklin) محاولة لاستعادة «الروح» العضوية من «الشكل» الساكن. ففسَّر سيملْ المذهب التعبيري بقوله، إنه محاولة لإعادة توحيد الشكل والروح، وإعادة اكتشاف البنية الكلية الأصلية في حياة النفس الداخلية، وبالتالي جمع الشذرات المبعثرة للأنا الحديثة في وحدة جديدة، بعيدة عن الاغتراب والاستبعاد في الآلة الاجتماعية. فالأعمال التعبيرية تكافح لإدخال الحياة كلها في وجود الأفراد القائم بذاته. على كل حال نقول إنه ما دامت محتويات تعتمد على تدفق الحياة وجريانها، وعلى الأحداث العرَضية والانفتاح على إمكانية غير محسوبة، فإنهم عاجزون عن ضمان استقلاليتهم.

قال سيملْ إن الواقع الاجتماعي اليوم شديد التعقيد، والتقلّب، وعدم الاستقرار وينصف بشكل مفرط، بالبعد، وسرعة الزوال والغموض، فلا يقدر أن يدعم أي شيء سوى المحاولات السريعة الزوال عند الجمع الشامل للحياة. فالفن اليوم لا يستطيع أن يكون

ما كان عليه زمن رؤساء الثقافة الإنسانية من أمثال مايكلانجلو، وليوناردو، ورامبرانت وغوته. فرسام القرن السابع عشر مثل رامبرانت استطاع أن يجمع الشكل بالروح، والسكون بالحركة، والمكان المصوَّر بالزمان المحكي في قصص، أي في تكافل كامل غير منقوص. وذكر سيملْ أن رامبرانت كان في لوحاته ولوحاته – الذاتية الراسمة الذات الإنسانية المعمّرة يحوّل الوجود إلى صيرورة والصيرورة إلى وجود. كل ذلك غدا مستحيلاً في زماننا. وقال سيملْ، إن الفاعلين الاجتماعيين المعاصرين أطفال لتعليم شوبنهاور عن تيّار الحياة العنيد، وتيّار الرغبات التي لم يمكن تحققها، ولتعليم أفكار نيتشه حول التكرار، والفرق والعودة الأبدية من دون وحدة كلية ولا هُويّة، للقدرة على إحياء رؤى عصر النهضة الخاصة بالانسجام الشخصي المتمركز. فالجمهور الواسع من الناس اليوم، والذي يشمل فنانين ومفكرين وعمالاً وموظفين، يرى الحياة كومةً غامضة من الهَويّات الممزَّقة والدوافع التي لا تُقاوَم، والتي لا يحكمها نظام. فدعا سيملْ هذه الحالة أو الأزمة «مأساة الثقافة»، وقال:

«مفهوم الثقافة كلها هو أن الروح تخلق شيئاً مستقلاً وموضوعياً، من خلاله يكون تطوّر الشخص من ذاته إلى ذاته. غير أنه بحصول ذلك يسبق هذا العنصر الموحِّد والمحدِّد ثقافياً تطوّرٌ مستقلّ يظلّ يستهلك قوى الذوات الإنسانية ويظلّ يجذب هذه الذوات إلى مداره من دون الارتقاء بها إلى قمته: فلا يستطيع تطور الذوات الآن أن يتبع مسار الأشياء، ومع ذلك تتبعه الذوات ويدخل التطوّر في طريق مسدود (Cul – de – sac) أو فراغ في داخلنا وفي حياتنا الحقيقية».

[...]

وهكذا تنشأ الحالة الإشكالية النموذجية للإنسانية الحديثة: الشعور بأننا محاطون بعددٍ ضخم من العناصر الثقافية، التي ليست من دون معنى، لكنها لا تحوز على معانٍ عميقة للفرد أيضاً، عناصر لها صفة ساحقة ككتلة، وذلك لأن الفرد لا يستطيع داخلياً أن يتمثَّل كل شيء مفرد، ولا يستطيع أن يرفضه، لأنه ينتمي لمنطقة تطوره أو تطورها الثقافي» (1997: 72, 73).

رأى سيملْ أن ذلك هو مقدار الأسلبة الجمالية في الحداثة، لذا على السوسيولوجيا نفسها أن تصبح جمالية بطرقها ومناهجها إذا كان لا بدَّ لها من أن تكون كافية للواقع الاجتماعي. لذا كتب هو نفسه بأسلوب «بحثي» جمالي. وهنا كان سيملْ محتفياً بمفهوم للكتابة السوسيولوجية استمر في أعمال بنيامين وأدورنو وفي أعمال مفسّرين معاصرين ما بعد - حديثيين كثيرين. والأطروحة هي أن النظرية لا تستطيع أن تمسك بموضوعها ما ظلَّت النظرية نظاماً فكرياً مغلقاً على ذاته. فعلى النظرية أن تصير متصدِّعة، وجزئية منحازة ومتضاربة بالنسبة إلى موضوعها، لأن الحياة الحديثة نفسها صارت متصدِّعة، وجزئية منحازة ومتضاربة. والنظرية لن تجد حقيقتها في كلّيتها، وإنما في الجزء الصغير، والحدث السريع الزوال، والمنسيّ وللحظة المهزوءة: في الانفراق بين الفكر والعمل بين المفهوم والانطباع (Adorno, 1992).

ومهما يكن من أمر فإن سيملْ ظلّ بعمقٍ ملتزماً بإمكانية الشرح السوسيولوجي المنظَّم. فهو «انطباعي سوسيولوجي» (Sociological Impressionist) في شكل كتابته، لا في طموحه للشرح. ويمكن الملاحظة أن في أساس وَلَع سيملْ بالشرح والوصف

الموجز يقع طموح للموضوعية الشارحة ولبديهية الحقيقة الشاملة، والخير والجمال. وبالرغم من الميول نحو الغموض والتصدّع في الصحة الجمالية، في ثقافة أواخر القرن التاسع عشر، تمسّك سيملْ بفكرة الجمال المفيدة أنه قيمة صميمية شاملة. وقال سيملْ، إنه من الممكن شرح النسبية الاجتماعية في الذوق الجمالي والبقاء مع فكرة شمولية القيمة الجمالية واستقلاليتها. ورأى سيملْ أن الأعمال الفنية الكبرى ترتقي بالضرورة الذاتية الشهويّة إلى ضرورة روحية موضوعية. فالأعمال الفنية فريدة وغير قابلة للاستبدال مع أي شيء آخر ما دامت تجسِّد عمومية اجتماعية في وجودها الفردي. فهي تجسيدات للعام في الخاص الجزئي، وليست وضعاً للخاص الجزئي تحت العام - مثل الأشياء النفعية ذات الأسلوب، هي تُنْتَج وفقاً لصيغة تتكرر.

والآن، سوف نرى كيف تتَّخذ تلك التوتّرات الديالكتيكية القائمة بين الكلية والنسبية، والاستقلالية والتعددية صفة سوداوية كئيبة، تقرب من أن تكون صفة صوفية في كتابات والتر بنيامين.

والتر بنيامين: الحداد والمسيحي

كانت كتابات والتر بنيامين المتقلّبة حول الفن، والأدب والمجتمع مصادر غنية للوحي عند نقّاد ثقافيين كثيرين. لقد قرأ بنيامين أعمال سيملْ وأعجب بها، لكنه لم ينشغل بكتّاب سوسيولوجيين آخرين مثل دوركهايم، كما أنه لم يعتبر كتاباته مساهمةً في «العلم الاجتماعي»، بأي معنى صارم. فقد استمدَّ معظم وحيه من مصادر شعرية، وفلسفية وثيولوجية (لاهوتية). فكتاباته كانت مبعثرة ومتفاوتة وتحتاج بصورة جوهرية إلى تجلّيات حسّية مختلفة. وهي تجد جذورها في تفسير معيّن

للميتافيزيقا الأفلاطونية - الجديدة واللاهوت اليهودي َالمسيحي، الممزوج مع المادية التاريخية الماركسية.

رأى بنيامين الفن والحياة الجمالية بمنزلة رموز للعلاقات الاجتماعية. فالأعمال الفنية والمصنوعات الفنية مفاتيح لحلّ التناقضات الاجتماعية، لكنها ليست بأفكار فجّة عن البُنى الاجتماعية - الاقتصادية. فالعلاقات الاجتماعية موجودة في الأشكال الثقافية، كما هي المعاني في النصوص، والمماثلة، والرمز والحلم الجمعي. وهذا الوجود ليس كيفياً، وعَرَضياً أو تافهاً، إنه الإنشاء الحقيقي للعلاقات الاجتماعية في بيئات السيطرة المادية. والأشكال الفنية جزء من الوسط المؤلف من العاطفة، والفعل والإدراك الحسّي الذي فيه تجري الصراعات الاجتماعية.

الشكل الفكري المرشد في جميع كتابات بنيامين هو «التخليص». غير أن بنيامين لم يتكلّم عن التخليص بأي معنى ديني تقليدي، كما أنه لم يدافع عن مفهوم جمالي للتخليص. فخلافاً لفاغنر، وشوبنهاور، وستيفان جورج وتلاميذ الفن من أجل الفن (l'art pour l'art)، لم يعتقد بنيامين بأن الفن يخلِّص العالم بمعنى التعويض عن المعاناة، أو جعل الحياة سعيدة، أو الاقتراب من الله، أو التخلّص من الخطيئة، أو التوفيق بين المخلوقات. فإذا كان الفنانون مقتنعين جداً بقواهم التخليصية، ويعتقدون أن الفن هو نوع الخلاص البديل، فإن عملهم يصير أيديولوجياً. فالفن لا يرتقي بالألم ويحوّله إلى لذّة. الفن احتجاج ضدّ العالم وحثّ على تغييره. فيمكنه أن يوفِّر أملاً، وهو يحترم ذكرى المنسيين والمضطهدين، لكنه لا يواسي ولا يسلّي. الفن مخلِّص بالمعنى الذي رأه بودلير

ومارسيل بروست (Marcel Proust) في الأدب. فكما وجد الرسام، عند بودلير، والجمالَ في الشارد والمشوَّه، محوّلاً «الشرّ» إلى «زهور»، كذلك، فإن الفن عند بنيامين يخلِّص الصدق من كذب المنافقين، والأخلاقيين، وتجّار الأساطير والباحثين عن السلطة. وكما وجد بروست جمالاً قصصياً في البحث عن الزمن المفقود - لا في **استرداد** الزمن الضائع كما يحدث عندما يفكر رجل أعمال أنه يجب التعويض عن الزمن الضائع **باعتباره مفقوداً**، ولا يمكن استرداده - كذلك رأى بنيامين الفنان مخلّصاً القيمة من آليات الرأسماليين، والصناعيين والأيديولوجيين الذين حوّلوا القيمة إلى ربح، وارتعاشات رخيصة وميل أجوف.

في كتاباته منذ أوائل عشرينات القرن الماضي، راح تفكير بنيامين يدور حول مواضيع اللغة والطبيعة، والتاريخ والتمثيل. فمقالاته «حول اللغة عموماً ولغة الإنسان»، «مهمة المترجم» و«حول قدرة المحاكاة» هي أفكار بالأمثلة عن الاستبعاد والاغتراب، والحداثة وعن السيطرة على الطبيعة. وقد أعاد بنيامين (1973 a) كتابة قصة السقوط من عدن، متخيّلاً أن «اللغة عموماً» هي لغة الطبيعة، ولغة جميع الأحياء والكائنات غير الحية، والتي نادت آدم ودعت آدم إلى الاستجابة بمنحها أسماء. ورأى بنيامين أن الأكل من شجرة المعرفة تضمن خسران العلاقة الأصلية المستجيبة مع الطبيعة في عطشٍ للتملّك وللكسب. فـ «لغة الانسان» هي وسيلة منحطة من الاختراع يحاول الإنسان بها أن يعرف الطبيعة عبر السيطرة على الطبيعة. وعنى بنيامين بـ «لغة الإنسان» الشكل البدائي للعقل النفعي، أي: العلم الطبيعي، والتكنولوجيا والرأسمالية. لذلك، عاقب الله الإنسان بتحطيمه برج بابل وبعثرته لغة الإنسان وتحويلها إلى لغات متنافرة على الأرض.

وخَلُصَ بنيامين إلى القول، إن مهمّة مترجمي اللغات ومقلّدي الطبيعة تتمثل في إعادة الصوت إلى الطبيعة المحوَّلة إلى سكون، وإعادة الطبيعة إلى كلامها هي. وإعادة الصوت إلى الطبيعة لا يعني إنشاء لغة عالمية شاملة ما، ذات مرجعية دلاليّة موضوعية، بروح المذهب الوضعي. فترجمة اللغات لا تعني وضع المعاني أو إسقاطها على مراجع ثابتة موضوعياً. فالترجمة والمحاكاة معناهما الخلق من جديد. الترجمة والمحاكاة تتضمنان التطابق مع الطبيعة، لا التمثيل الحيازي المالك للطبيعة. فهما يتضمنان «عرضاً» (Darstellung) لا «تمثيلاً» (Vorstellung).

وفي كتابه: **مفهوم النقد الفني في المذهب الرومانطيقي الألماني** (*The Concept of Art Criticism in German Romanticism*) طوّر بنيامين تلك الأفكار إلى مفهوم إمكانية صدق الأعمال الفنية. فنظر بنيامين في مفهوم شيلّنغ وفريدريك شليغل للعلاقة بين الحكم الجمالي والتجربة الجمالية، وللنقد الفني للشيء الفني. فبيّن بنيامين كيف لا يترجم النقد الفني الأشياء الشعرية إلى معانٍ ثابتة محدَّدة، مما يؤدي بالأشياء الشعرية إلى الكمال من ذاتها عبر إسهامها في صفاتها الشعرية الخاصة. فالتفكير المنطقي يتخصخص ويصير مادياً محسوساً في التجربة الجمالية. ففي مقالة لاحقة حول قصة غوته: الصلات الانتقائية (Elective Affinities) وظَّف بنيامين استعارة الخيمياء(*) (Alchemy)، مشيراً إلى شعر ريمبود. فمثلما يفعل الخيميائي الذي يحاول أن يكتشف صلاتٍ انتقائية سرية

(*) الكيمياء القديمة التي استهدفت تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، واكتشاف علاج كلي للمرض، ووسيلة لإطالة الحياة إلى ما لا نهاية! (المترجم).

بين العناصر المتنافرة، يحرر النقد الحقيقة ويطلعها من الفن عبر اكتشاف ما هو فكري مما هو حسّي، في الأمور السريعة الزوال والنادرة. وتظل حقيقة الفن خبيئةً من دون نقد، لكن النقد لا يوقظ هذه الحقيقة ما لم يخاطر النقد نفسه ويصير جمالاً وشعرياً.

في كتاب: **أصل المسرحية المأساوية الألمانية** (*The Origin of German Tragic Drama*, 1977) تحدَّث بنيامين عن تخليص ظواهر استثنائية عبر عرض الأفكار بطريقة فنيّة شعرية غنائية. فعندما يعرض الفن أفكاراً، ماهيّاتٍ في ذاتها، فإنه ينقذ ظواهر هذه الأرض من التحوّل إلى عدم تحت منجل الزمن. غير أن بنيامين قال – مثل نيتشه وريلكي – إن الأفكار لا تستطيع أن تظهر إلّا في وسطٍ ذي شبه عابر (Schein)، أي: في شكل ظاهري مخادع، وفي اختلاف وعدم تطابق مع نفسها. وقد أدّى هذا ببنيامين إلى الكلام على «الأصل» بوصفه ذلك الذي ينشأ في الزمن في مظهر حسّي. و «الأصل» (Ursprung) عند بنيامين قريب من معنى «الظاهرة الأصلية» (Urphänomen) عند غوته. والأصل عنى الشكل الذي ينشأ من تدفق الصيرورة، والنشوء من الأصل معناه التجمع في الحياة البدئية الخارج من جرز وتدفّق الزمان.

نظر بنيامين في نشوء الشكل المسرحي الألماني في القرن السابع عشر المدعوّ (Trauerspiel) أو «اللعب ذو النحيب».

فـ Trauerspiel مسرحت مآزق الحكّام السياسيين الذين تجرفهم الأحداث إلى أوضاع ملغزة محيّرة (aporia) لا حلّ لها. فمحاولة الحاكم ذي السيادة أن يحافظ على الإمبراطورية في لحظة قرار ذي كرامة بطولية، أخفقت بدحره من قِبَل إمبراطورية أعظم، نعني: إمبراطورية الزمن. فبهذا المعنى، بدت الأعمال المسرحية

عند بنيامين بمنزلة قصص تاريخية. فالمسرحية، والكتابة، وجميع الأشكال الفنية بدت لبنيامين قصصاً لقوى اجتماعية وسياسية صاخبة عبر الزمن، وتحدث الموت، والدمَّار وتخيّب الأمل بظهورها. فالفن مثل اللعب ذي النحيب (Trauerspiel) خاصة وهو بشكل عام عمل نحيبٍ لضحايا العقلنة والتنظيم إلى فرق. فالفن يطلب التذكّر والتعويض عن العنف للطبيعة. ولما كان النحيب لا يكتمل إلّا إذا أُلغي العنف، فإنه يتحول إلى كآبة مرضية باقية (Buci-Glucksman, 1994).

في أواخر عشرينات القرن العشرين وثلاثيناته راح بنيامين يكتب بطريقة مجازية أقل، محوّلاً انتباهه إلى العالم المباشر المؤلف من ثقافة شعبية مادية خاصة في برلين في ظلّ جمهورية فايمار القصيرة العمر. ففي كتابه: **الشارع ذو الاتجاه الواحد** (*One-Way Street*) تحدّث بنيامين بطريقة الحكم الشعبية المأثورة عن نافذة الدكان، والإعلان، وملتقى الشوارع، ومحطة البنزين، والمصوِّر الفوتوغرافي، وصانع الساعات، وتاجر الأشياء القديمة. كما ابتدأ ببحث تذكاري لم ينته عند وفاته عرف باسم: مشروع المباني ذات الأروقة المقنطرة (Arcades Project). وهذا البحث يبحث في عالم الفن، والسياسة، والثقافة، والاستهلاك والرأسمالية في باريس القرن التاسع عشر. فكتب بنيامين، مستوحياً رواية السريالي (Surrealist) لويس أراغون (Louis Aragon) لعام 1926 وهي: **الفلّاح الباريسي** (*The Paris Peasant*)، عن الممرّات الصغيرة التي كانت تصل الشوارع المتوازية في المنطقة حول دار الأوبرا (Opéra) في باريس (1999)، واعتبر بنيامين المبنى ذا الرواق المقنطر بمنزلة رسالة

شيفرة عن الحداثة الرأسمالية. وكانت تلك المباني المشيدة على شكل ما كان في عشرينات عام 1820، وكانت المباني حديدية أغلقت الفضاء بين الأبنية المتجاورة. وخلقت ممراً مغطى اصطفّت على طرفه دكاكين صغيرة مع واجهات مباني مصنوعة من الزجاج والحديد. فكانت بمنزلة السَّلف للمركز التجاري الحالي الذي يتضمن عدة أسواق والمعروف باسم مول (Mall). فخلقت أجواء داخلية تجارية حميمة بعيدة عن مكان بلدية المدينة. وسمحت بوضع السلع للعرض بطريقة أكثر كثافة وإغراءً من أي مكان آخر في المدينة. وتكلم بنيامين عن الأروقة المقنطرة واصفاً إيّاها بأنها «سلاسل من الأوهام المتعاقبة»، أي: أوهام تشبه قصص جنّيات عن سعادة شخصية وإبهاج شخصي تجذب الزبائن مثل الناظر العراة (Voyeur) من خلال مرآة أو من خلال ثقب خاص باختلاس النظر. فهي كانت تجسيداً لوصف ستندال لجمال السيدة الأنيقة في عين عاشقها الاستحواذي: «وعود قليلة من السعادة» – (*promesses de bonheur*) (Stendhal, 1975: 66). والمباني المقنطرة هي بنات العم الصغار للبُنى الزجاجية الضخمة للمعارض الكبرى في خمسينات القرن التاسع عشر التي مثّلها رمزياً قصر لندن البلّوري (London's Crystal Palace).

وقد أدّى ذلك ببنيامين إلى الكتابة بشكل واسع عن التحالف بين الرأسمال المالي الصناعي والدولة والأوروبية القومية الامبريالية مستفيداً من كتاب ماركس: **برومير الثامن عشر للويس بونبارت** (*Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*). فعلّق بنيامين على الهندسة المعمارية الإمبراطورية الأسطورية

للدكتاتورية الشعبية لنابوليون الثالث. وتمَّ القضاء على مراكز ومآوٍ واسعة. لطبقة العمّال الباريسية الشموسة بعد ثورة عام 1848م وحلَّ محلها شوارع عريضة تكتنفها الأشجار (boulevards) تخصّ الطبقة الأرستقراطية تحت إمرة البارون هوسمان (Baron Haussmann). وكانت شوارع هوسمان العريضة الخاصة بالطبقة الأرستقراطية أوسع من أن يمكن قطعها بحواجز مؤقتة، مع ذلك، فإنها خلقت جيوباً صغيرة من المقاومة واقفة بين فرجتين هما صغار المتشردين البوهيميين الغاضبين الذين لا يملكون شيئاً والمبدعين. وبالنسبة إلى الفنانين خلقت شوارع باريس العريضة ومفارق شوارعها الرئيسية فسحات للتدول المرح. وصارت شوارع باريس، وحوانيتها، وأزياؤها وأبنيتها المقنطرة حلم المجتمع الرأسمالي العالي الذي أزاح الرغبات الجمعية الطوباويية وحوّلها إلى كتلٍ صلبة من الاستهلاك. فقال بنيامين، إن مهمّة الفنان تمثَّلت في إخراج المجتمع من ذلك الحلم وإيقاظ المجتمع لوعي قوته التاريخية، أي: إظهار الحقيقة وسط الوهم، والواقع في ما هو فوق الواقع.

وفي بحثه الشهير الذي دار حول «عمل الفن في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي»، في عام 1936، ناقش بنيامين (1973 c) قائلاً، إن الفن اليوم لم يعد يتألف من أعمال تحاكي «جوّاً» مفرداً. فالفن، اليوم له علاقة فكرية واعية بالإنتاج الواسع، وذلك لأن جميع الفنانين الآن صاروا يعرفون أن أي صورة يمكن إعادة إنتاجها ميكانيكياً آلافاً من المرات من دون أن تكون مختلفة عن الأصلية. فالعمل الفني التقليدي «ذو الهالة» له إشعاع «مظهر فريد من البعد في داخل القرب». فهو له وضعية طقسية. واليوم تقدر إعادة الإنتاج الفوتوغرافي على

إخراج أي صورة من التقليد التاريخي للاستقبال أو التلقّي، وبالتالي، إلغاء سحرها الذي كان مشرّفاً عبر الزمن. وتحاول الثقافة الرأسمالية الواسعة أن تعيد الافتتان بعدم الافتتان ذاك، نعني: في طقوس القائم بأداء شعبي، النجم وفيتيش(*) (Fetish) السلعة أي الولع الشديد بها. غير أن استراتيجيات الرأسمالية الخاصة بإعادة الافتتان لم تنتج إلّا الشيء ذاته بشكل دائم. لذلك، على الفنانين أن يدركوا هذا الواقع المضخَّم ويبحثوا عن سبل تنوير عبر تمزيق العادة الروتينية والعمل المرهق الجمعي في المعامل والمكاتب. وفي الإعلام الضخم الخاص بالأفلام والصور الفوتوغرافية، يجد الفنانون إمكانيات للتنوير عبر المونتاج(**) (montage) الذي يهزّ المشاعر. غير أن بنيامين ذكر أن الفيلم غامض، فهو قد يخدِّر ويحيّر وقد يهزّ المشاعر. والفاشية أدركت واستغلَّت ذلك في دعايتها. فمن خلال الإعلام الضخم الواسع، نجد أن الفاشية والرأسمالية، كليهما، كانتا تضفيان على السياسة مظهراً جمالياً. فلم تتركا للفنانين إلّا خياراً واحداً، ألا وهو: محاربة تحويل السياسة إلى جمالية مع عملية تسييس الفن.

وفي مقالته التي عنوانها: «أطروحات حول فلسفة التاريخ» (Theses on The Philosophy of History)، في عام 1939، عاد بنيامين إلى تأكيد تلك الرؤية التي قالت بالفن الثوري للصراع السياسي. فمجتمع المستقبل شيوعي. غير أن وصول الشيوعية يتحّدى كل تنبؤٍ، وكل توقّع وكل تمثيل. ومثل إبعاد صور الله في اللاهوت اليهودي،

(*) شيء كانت الشعوب البدائية تعتبر أن له قدرة سحرية على حماية صاحبه أو مساعدته. هذا في أصل المعنى. أما الآن فالفيتيش يعني الصنم أو المعبود أو الولع الشديد (المترجم).

(**) نتاج فني مؤلف من عناصر متباينة ضمّ بعضها إلى بعض (المترجم).

لا يستطيع الفن أن يفعل شيئاً سوى أن يلمح إلى يوتوبيا. ومثلما كان مجيء المسيح علامة على انقطاع مطلق عن الزمن، تعدّى كل آفاق التوقّع الأرضي، كذلك فإن السرد والتمثيل للتقدم الثابت للتاريخ نحو يوتوبيا سيكون معناه شرعنة الزمن والظواهر العَرَضية بطريقة زائفة. معناه شطب كل إمكانية لجديد حقيقي في لحظة برقٍ خاص بـ«الآن». وفي الأطروحة التاسعة الشهيرة، فسَّر بنيامين صورة ملاك رسمها بول كلي عنوانها Angelus Novus (انظر الصورة رقم 6). فكتب بنيامين قائلاً، إن ملاك كلي بدا مثل ملاك التاريخ، قال:

«وجهه موجَّه نحو الماضي. وحيث نلاحظ سلسلة من الأحداث، هو يرى كارثة لا تتوقّف عن جمع الركام فوق الركام ثم تقذفه أمام قدميه. رغب الملاك أن يبقى، ويوقظ الموتى، ويجمع في كلّ واحد ما تمَّ تهشيمه. غير أن عاصفة هبّت من الفردوس، وعلقت في جناحيه بعنفٍ أعجز الملاك عن طيّهما. فدفعته تلك العاصفة بشكل لا يمكن مقاومته إلى المستقبل الذي تحوّل إليه ظهره، بينما كومة الحكام الموجودة أمامه تنامت حتى بلغت السماء. وهذه العاصفة هي ما ندعوه التقدّم. (1973 b: 249) .

سيغفريد كراكور: تخليص الواقع الفيزيائي

كتابات سيغفريد كراكور حول الأدب والموسيقى، وحياة المدينة، وخاصة عن الفيلم والتصوير الفوتوغرافي كتابات ذكية ونفّاذة مثل كتابات بنيامين، لكنها عانت إهمالاً في مجال التعليقات المعاصرة. فقد أنشأ وطوَّر عبر إطلاقه مهاراته بوصفه صحافياً عاملاً في صحيفة زيتونغ(*)

(*) صحيفة ناطقة باللغة الألمانية عملت ما بين عام 1856 وعام 1943. وكانت تعتبر =

‏(*Frankfurter Zeitung*) في برلين، في عشرينات عام 1920، نمطاً من النقد الثقافي قدَّر لحظات ما هو سريع الزوال ومتصدّع في داخل سياقات المحتوى السوسيولوجي البنيوي - وهي «لحظات تمثيل الحداثة» كما دعاها. واعتبر كراكور نفسه مزيلاً قشور الغموض المثالي الذي يخفي الشروط المادية الواقعية من أجل إمكانية ثقافة في عصر مَكْنَنَةٍ واسعة. وقد تتوَّج هذا المشروع في كتابين مهمين نشرا في حقبة ما بعد الحرب، وكتبا باللغة الإنجليزية بعد الهجرة إلى الولايات المتحدة، وهما: **من كاليغاري إلى هتلر تاريخ نفسي للفيلم الألماني** (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, 1947) و**نظرية الفيلم: استرداد الواقع الفيزيائي** (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960) وفي دراسة سابقة للقصة البوليسية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، بدأ كراكور (1971) من مفهوم لوكاش «للتشرّد الفائق الوصف» (Transcendenal Homelessness) الذي هو صفة الإنسان الحديث. وناقش كراكور ليقول، إن الشخصيات في القصص البوليسية في تلك الحقبة الزمنية، عبارة عن وحدات صغيرة جداً ضائعة في وسط جماهير المدينة المجهولة. وعلاقات إحداها بالأخرى مجرَّدة من العاطفة والثقة. فهي مقيَّدة بعلاقات غير سويّة من السريّة وجنون الارتياب والنظر المتلصِّص خلف رتابة عملٍ لا يتوقف كالعادة. وعلَّق كراكور على معنى وأهمية رواق الفندق في سيناريوهات قصصية بوليسية عديدة. فرواق الفندق هو مكان تجمّع، وهو يشبه صحن الكنيسة الذي يجلس فيه المصلّون في عبادتهم للحقيقة العليا والواقع الأعلى.

= في زمن ألمانيا النازية الصحيفة الوحيدة غير المسيطر عليها من السلطة الدعائية في ذلك الزمان (المترجم).



6. *Paul Klee, Angelus Novus, 1920,* 32. 31.8 × 24.2 cm, India ink, coloured chalks and brown wash on paper. The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Fania and Gershom Scholem, John and Paul Herring, Jo Carole and Ronald Lauder. Photo © David Harris. © DACS 2003.

في رواق الفندق يوجد إقامة مشتركة لا متَّحد اجتماعي.
ويوجد حقيقة، وسرّ، ولغز – للفاعل وللفعل – لا حقيقة متجاوزة.

فلا يوجد إلّا الافتتان برهبة الجسم الاجتماعي المفكك، بصورة مؤقتة. وهنا طبق كراكور مفاهيم فيبر للعقلنة والتحرّر من الافتتان والسحر. فالمحقق البوليسي هو تجسيد للنسبة المعقلنة، الذي يؤدي دور الله بين البوليس والمشتبه بهم. والمحقّق منعزل وغامض وله مظهر اللطيف. والمحقق يقوم بالحساب، ويجري استقراءات، ويتتبع قوانين الدافع الذي يؤدّي إلى هُويّة المجرم. غير أن تفكيره العقلي من نوع تجريدي، مجرَّد من الحساسية العاطفية. ويصل المحقّق بتفكيره النفسي إلى النتيجة الصحيحة بعد سلسلة من التعليقات المبهجة، لكن تحليلاته - والتحليلات عموماً - لا تقرِّب المجتمع من فهم الأسباب الاجتماعية لدماره الروحي.

في مقالة بعنوان «**التزيين الضخم**» (The Mass Ornament) (1995) كتب كراكور عن انخفاض في مسارات الخبرة الشخصية المترابطة مع صيغ السلوك المدرَّب المتعلَّم بالمحاكاة من الإعلام الضخم، والذي يرتديه حاملوه مثل قطع من الزخرفة الخارجية. فالتزيين الضخم هو نقرة في العلاقات الاجتماعية اللامادية بالمعنى الذي قصده سيملْ، معنى ثقل «الشكل» على «الحياة». فالألبسة المعروضة في شبابيك المحلّات التجارية، وبنات الحانات والمقاهي وأزياء الرقص بوظيفة نماذج تزيينية تُحتذى لجيوش من عمال المعامل المنظمين في فرق ولموظفي المكاتب، والذين هم بمنزلة طين في أيدي الرأسمالي، والبيروقراطي والفوهرر (Führer). فالتزيين الضخم الواسعُ الواسع يدلّ على محاكاة أسطورية للعظمة في وجه عمليات المَكْنَنَة. وهذه العمليات هي في ذات الوقت عقلية، وبمقدار عميق هي غير عقلية. فهي قامت على

تمييز حقيقي - لا تتوسّط - بين النسبة (ratio)، من جهة، والغريزة (Instinct) من جهة آخرى.

وفي بحث خاص بالمؤلف الموسيقي الفرنسي الشعبي، مؤلف العصر الجميل (*belle époque*)، جاك أُفنباخ (Jacques Offenbach) في عام 1937، تتبّع كراكور بعض أصول تلك العمليات في المجتمع الفرنسي في الإمبراطورية الثانية. ذكر أن أُفنباخ في أوبرياته القصيرة صاغَ مذهب اللذّة الجمعي في المجتمع الذي تخلّى عن الاهتياجات الثورية عند الجواجز من أجل متعة المنظر والتسلية الخفيفة، والقيل والقال في المقاهي والفضيحة الشهوانية. غير أن كراكور ناقش ليقول، إن الميلودراما(*) (melodrama) الهزلية عن أُفنباخ يجب أن لا تعتبر مجرّد موسيقى إلهاء. فهي في هجائها المؤذي لحديثي النعمة، والمرائين والمنافقين والمتملّقين الذليلين في المجتمع العالي الفرنسي، كشفت عن مسرحٍ لظواهر شذوذ غير معقولة ولا مقبولة في مجتمع قابل فوراً بمذهب فرديّ سياسي مكرَّس لغرض نبيل؛ مذهب كاثوليكي جديد - محافظ معادٍ بشدة للساميّة. وبيّن كراكور أن الانتقال عبر نهر الراين (Rhine)، من الابتهاج (Joie de vivre) المسعور برقصة كانكان (cancan) الباريسية إلى الهوس أو الاضطراب العقلي الشرير الخاص بخطوة الإوزة البروسية، لا يعدو سنوات قليلة بمقياس الزمن التاريخي.

وعندما هرب كراكور من ألمانيا مستهدفاً نيويورك في عام

(*) تمثيلية عاطفية مثيرة تعتمد على الحادثة والعقدة أكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات (المترجم).

1933، كان قد كتب، قبل ذلك، الكثير من النقد والمراجعات لأفلام أوروبية وأميركية، بالإضافة إلى مقالات أخرى عن التصوير الفوتوغرافي. فالفيلم ظلَّ شغله الشاغل حتى وفاته في عام 1966.

في كتاب كراكور: من **كاليغاري إلى هتلر** (*From Caligari to Hitler*) شرحٌ لنشوء وتطور السينما الألمانية بعد عام 1918 في ظل جمهورية فايمار وظهور الاشتراكية القومية (National Socialism). فقد قصَّ الفيلم الصامت التعبيري المسمى: حجرة الدكتور كاليغاري (Dr. Caligari's Cabinet) المكتوب والمدار من قِبَل كارل ماير (Carl Mayer) وهانس يانوفتس (Hans Janowitz) في عام 1920، قصةَ طبيب نفساني هو كاليغاري، الذي بدا كمنوِّم مغنطيسي مسرحي في معرض في أحد الشوارع، مرتدياً نظّارات ذات حواف من مادّة قرنية. حدثت جرائم، شملت اثنتان منها صديق وحبيب فرانسيس، وهو تلميذ اعتاد أن يزور معرض كاليغاري ويصغي إلى بيئة كالغاري المنوَّمة مغنطيسياً، واسمه سيزار (Cesare). أجاب سيزار على سؤال صديق فرانسيس: «إلى أي وقت سأعيش؟» بالكلمات: «إلى الفجر». وعندما وُجِدَ الصديق وبعده حبيب فرانسيس مقتولين في ظروف غامضة في الليل، ارتاب فرانسيس في أول الأمر بسيزار، ثم بكاليغاري. غير أنه، عندما وصل فرانسيس إلى بيمارستان المصابين بالأمراض العقلية وقابل المدير، فإنه صدم بمعرفته بوجود وجه كاليغاري البشوش اللطيف. وفي انعطافة أخيرة للقصة، مضافة إلى نصّ ماير - يانوفتس في الدقيقة الأخيرة، يظهر فرانسيس في بداية الفيلم كمجنون في البيمارستان. وأصرَّ فرانسيس على القول بحقيقة الأحداث

التي سيشير إليها وصدقها، وبعد ذلك تبع العمل الرئيسي. وفي النهاية بعد اقتناع فرانسيس المهتاج بهُويّة المدير وكاليغاري، جُلِبَ لمقابلة المدير بغية العلاج النفسي. ولم يكن المدير ذا شَبَهٍ بكاليغاري، إلاّ عندما وضع نظّارات ذات حوافي من مادة قرنية - ثم رفعها، وعندئذٍ عاد كل شيء إلى الحالة الاعتيادية، انتهى الفيلم.

فسَّر كراكور ذلك بالقول، إنه مثل عن علاقة الشعب الألماني اللايقينية بالسلطة بعد صدمة الحرب العظمى. فلأنهم عجزوا عن إيجاد سلطة في ما بينهم بوصفهم أفراداً مستقلين أخلاقياً، فإن الشعب الألماني تخلّى عن المسؤولية عن نفسه. فتوجّهوا إلى أمثلة من السلطة خارجية إلى قيصر (Kaiser) والجنرالات العسكريين الذين استغلّوهم بتكليفهم بالقيام بأفعال جُرمية، مثل كاليغاري وسيسار. وفي ذات الوقت أحدث التضخّم المالي، العطالة عن العمل والتفكّك الاجتماعي المزمن تراجعاً عاماً إلى الجوّانيّة، والهدوء والجبن. ورأى كراكور كل ذلك في تأرجح كاليغاري بين الواقع الشيطاني والهلوسة المَرَضية في عقل فرانسيس. ورأى كراكور دوافع شبيهة، في أفلام أخرى، في عشرينات القرن العشرين، أنجزها فريتز لانغ (Fritz Lang) وآخرون صعوداً إلى الوصول إلى ظهور الفيلم الدعائي النازي، حيث دارت خطوط القصص حول موضوعات الاستبداد والفوضى، والواقعية والانهزامية، والحالة السويّة وعلم الأمراض (الباثولوجيا). وفكر كراكور، هنا، يشارك بالكثير من شروح ألمانيا فايمار، وأفكار نوربيرت إليا (1996)، وحنة آرندت (Hannah Arendt, 1973)، وإلياس كانيتي (Elias Canetti, 1984) وأدورنو وآخرين (1950)، وكذلك قصة توماس مان الأخيرة،

نعني: **الدكتور فاوستوس** (*Dr. Faustus*) وقصة كلاوس مان (Klaus Mann): **ميفستو** (*Mephisto*) (أو الشيطان).

وقد عرض كراكور في كتابه: **نظرية الفيلم** (*Theory of Film*) نظرية عامة تتعلق بالقدرات الجمالية للبيئة السينمائية. فمثل بنيامين وهوسر ومنظّري أفلام حديثين مثل دولوز (1986–1989) ورانسيير (Rancières) (2001)، اعتبر كراكور السينما الوسط المعرِّف بالحداثة العليا من حيث أن الفيلم يمسك بشكل فريد، بما هو عَرَضي في الشكل، والحركة، وهشاشة في الرؤية، وتحوّل وعدم استمرارية الزمن المعاش، وصخب ومادية كل يوم، وخاصة الصفة الباردة الخارجية المجسّدة للشعور والعقل في عالمٍ مؤلف من جماهير من دون اسم، وآلات، ومعامل، وفضاءات مدن. فعنى كراكور بـ «تخليص الواقع الفيزيائي، قدرةَ الفيلم على التوثيق والتقاط الظواهر السريعة الزوال والشهود عليها، وظواهر العالم المادي، وبالتالي إنقاذها من النسيان، والتلاشي والصمت الذي لا يُحسّ في المشاغل اليومية». وذكر كراكور أنه عندما يكون الفيلم صادقاً في وصف وسطه، فإنه لا يقصد أن يؤلّف ويرتِّب مادته، مثل الرسم التشكيلي بالألوان أو مجرّد الرسم. فغاية الفيلم تتمثَّل في الإمساك بشذرات التجربة الموجودة في التدفّق الخام لحدوثها، لا اختراع تجربة بأي لمسة إعدادية من لمسات الاصطناع والعمل اليدوي، قال:

«إدخال الفن في الفيلم يعوق الإمكانيات الجوهرية للسينما ويحبطها. وإذا حصل لأسباب النقاء الجمالي، فضَّلت الأفلام المتأثرة بالفنون التقليدية أن لا تقيم اعتباراً للواقع الفيزيائي الفعلي، فإنها تخسر فرصة محفوظة للبيئة السينمائية».

[...]

بالإضافة إلى التصوير الفوتوغرافي، هو الفيلم الفن الوحيد الذي يعرض مادته الخام. مثل هذا الفن عليه عندما يدخل في الأفلام السينمائية، أن يتتبّع قدرة خالقيها على قراءة كتاب الطبيعة. ففنان الأفلام له صفات القارئ ذي الخيال أو المكتشف المدفوع بحب استطلاع لا يُشبع. فهو رجل انطلق ليسرد قصة، لكنه وهو يقوم بتصويرها تغلَّبت عليه رغبته الفطرية فدفعته إلى تغطية كل الواقع الفيزيائي - وأيضاً بدافع شعور قضى بأن عليه أن يقوم بتغطيته لكي يسرد القصة، أي قصة بمفردات سينمائية - إلى أن يغامر فيتوغّل عميقاً في غابة الظواهر المادية التي غامر فيها وخاطر بأن يصير ضائعاً ولا يمكن استرجاعه، إذا لم يعدّ بجهد جهيد إلى الطرق التي تركها (1960: 301, 302-303).

يمكن للإنسان أن يناقش ويقول، إن كراكور كان متطلِّباً بشكل متطرّف في رأيه المفيد، أن جميع أنواع الفيلم التي لا تتوجّه مباشرة إلى الشروط الفيزيائية المسبقة لإمكانية التجربة تبقى بمنزلة استعمالات «غير صحيحة» لوسطها. ويمكن للإنسان أن يناقش ويقول، إنه كان صافياً بشكل متطرّف في وصفه للفرق بين الفيلم وأشكال فنية أخرى، مثل الرسم التشيكيلي، والرسم العادي، والكتابة والمسرح. والواقع هو أن كراكور كان حديثاً بشكل مميَّز في كراهية لخلط الحدود بين الأنواع والوسط. غير أن كراكور، مع ذلك كان مصيباً في قوله إنه من الملائم أن يفحص الفيلم الواقع الآلي من خلال مصادر جوهرية في عصر هُزمت فيه أنظمة المعتقد الميتافيزيقي المقدَّس لصالح نظام آليّ حقيقي مؤلّف من العلم،

والصناعة، والتكنولوجيا، والاقتصاد والمنفعة. فمن بين جميع الأوساط الفنية المرئية، بدا الفيلم والتصوير الفوتوغرافي أكثرها تورّطاً في التكنولوجيا - نعني قبل اختراع التلفزيون، والحواسيب والإنترنت. لذا، يبدو أنه من الملائم أن يسعى الفيلم فيطلب المعاني الداخلية، في الخبرة، فحسب، بدءاً من بداية البُنى الخارجية للحياة، نعني، بُنى التوسّط التكنولوجي.

تيودور أدورنو ومدرسة فرانكفورت

كان المؤسّسون الرئيسيون لمدرسة فرانكفورت هم: ماكس هوركهايمر، وهربرت ماركوزه، وليو لوونثال، وفرانز نيومان (Franz Neumann)، وأوتو كيرشهايمر (Otto Kirschheimer) وقبل الجميع، تيودور أدورنو. وكان أدورنو الشخصية المسؤولة أكثر من سواها عن نشر أفكار بنيامين في البرامج البحثية لمدرسة فرانكفورت. وفكر أدورنو مدين بعمقٍ لبنيامين، لكن أدورنو كان أقسى من بنيامين وكراكور في ما يختصّ بإمكانيات الخلاص التحريري من الإنتاج والاستهلاك الواسعين وعبرهما. ولهذا السبب وبشكل جزئي ظلَّ أدورنو شخصية متنازعاً حولها في النظرية الاجتماعية. فقد تكرّر اتهام أدورنو بالتحامل الكبير ضدّ ما يُدعى اليوم، «الثقافة الشعبية» (Popular Culture). وهذا الاتهام ليس من دون أساس، لكنه يتطلَّب تعديلاً مهماً. سنبدأ أولاً بالنظر في معالجة أدورنو الفلسفية الأخيرة للفن، نعني كتابه: **نظرية علم الجمال** (*Aesthetic Theory*) (1969)، وبعد ذلك نتناول كتابه الكلاسيكي السابق وهو: **ديالكتيك عصر التنوير** (*Dialectic of Enlightenment*, 1947)، الذي ألّفه مع هوركهايمر، والذي كشف

عن نقده لـ «صناعة الثقافة» (Culture Industry). ونختتم بتقييم نقدي لعملَ مدرسة فرانكفورت.

نظرية أدورنو في علم الجمال

يمكن اعتبار نظرية أدورنو في علم الجمال أنها إعادة نقدية للفلسفة الفنية عند هيغل. فقد أجرى أدورنو ثلاثة تنقيحات نقدية لجماليات هيغل، هذا على الأقل. في البداية سوف نقوم بتعدادها ثم نفحصها عن كثب.

أولاً، اعتقد أدورنو، وكان في ذلك متّبعاً ماركس، أن طريقة الفن في الكشف عن الصدق في العالم حقيقية ومادية، وليست مثالية. **ثانياً**، اعتقد أدورنو، وكان في اعتقاده هذا مضادّاً لأطروحة هيغل القائلة بنهاية الفن، وأن الفن هو دائماً «في نهاية» وليس «في نهاية» معاً. واعتقد أدورنو أنه حتى عندما يُعدّ الفن صنفاً من الفلسفة، فإن الفلسفة تعتمد على الفن. لذا، فإن الفلسفة لا تستطيع أن تكمل احتواءها للفن كصنفٍ، إذ يظلّ الفن دائماً لحظة زائدة. **ثالثاً**، حذا أدورنو حذو هيغل في تأكيده أنِ الفن ينزع ويكافح لأن يكون حكم الحرية في الطبيعة، لكن أدورنو عارض هيغل في تأكيده أن ذلك الكفاح لا يمكن أنِ يكون صادقاً ما لم يبيّن الفن حقيقة عدم التسوية بين الحرية والطبيعة في ظلّ شروط واقعية للعقل النفعي.

ومثل بلوخ وبنيامين، اعتقد أدورنو أن الفن ينفتح للحقيقة والصدق ما دام يتحرك في وسط «الشَّبه» (Schein). فالفن يستطيع أن يكشف عن حقيقة «نظام الأوهام» (System of Illusions) (Verblendungszu–sammenhang) أي الإنتاج والاستهلاك

الرأسماليين، لأن الفن نفسه يشارك في الشَّبه والوهم. لذا، فإن الفن قادر على جعل الهم ذا انعكاس ذاتي. ومثل الثقافة الواسعة، يعكس الفن صورة المجتمع لكنه خلافاً للثقافة الواسعة ينعكس الفن على انعكاسه. والفن مثل امرأة ذكية ثانية يعكس الصور المنعكسة في مرآة أولى، ولا يحسب هذه الصور أشياء حقيقية. لذا، فإن جمالية أدورنو نظرية محاكاة سوسيولوجية. وناقش أدورنو ليقول، إنه عوضاً عن الإمساك بمرآة أمام الطبيعة، يمسك الفن بمرآة أمام المجتمع، ولا يخلط بين المجتمع والطبيعة - كما تفعل الثقافة الضخمة. فالثقافة الضخمة تعكس الأمر الواقع كما لو أنه الطبيعة، في حين أن الفن قادر على إظهار الأمر الواقع كما هو: عَرَضيّ، ومتغيّر ومخادع.

يتحرك الفن في وسط الشَّبه، لأن الفن يحدث الخبرة الجمالية. وتلك كانت أهمية نيتشه عند أدورنو. فلا يستطيع الفن أن يكون تنويرياً من دون أن يتلاعب بالشعور والحساسية. غير أن الفن في ذات الوقت، ليس مجرّد حياة حسّية. والفن يقف على مسافة واحدة من الخبرة الجمالية، لأن الفن يَمْثُلُ في **الأعمال** المستقلّة. لا يشارك أدورنو بريشت، وماركوزه ونظرة السرياليين المفيدة أن على الفن أن ينحلّ في الحياة ويعود إلى الاتحاد مع العمل اليومي - ما بقيت الرأسمالية. وعلى الفن أن يحتفظ باستقلاليته، لا بمعنى «الفن من أجل الفن» البورجوازي وإنما بمعنى الإعلان المسبق عن إمكانية الاستقلال الواقعي في العلاقات الاجتماعية. ولكي يكسب وسيلة قوة نقدية في الواقع الاجتماعي على الفن أن يقف منعزلاً عن ذلك الواقع. ويقترب الفن من الحياة ببقائه على مسافة منها - مثلما

بقيت النظرية النقدية فاعلة عندما لم تنحدر وتدخل في العمل، بل توسّطها تحليل منفصل.

وللفن مسافة من الخبرة الجمالية لسبب إضافي مفاده أن الفن يسعى لربط الإدراكات الحسّية بالتصوّرات أو المفاهيم. وبالرغم من أن المحتويات الجمالية في الفن لا يمكن ترجمتها إلى مفاهيم محدَّدة، لأنها متطرفة دائماً، ولأنها ليست مما لا يمكن وصفه. فإذا كانت محتويات حقيقيةً، فإنه يمكن صياغتها صياغة نقدية بالفلسفة، وهي تحتاج لمثل هذه الصياغة. وقد كتب أدورنو قائلاً:

«الفلسفة والفن يلتقيان في محتواها الخاص بالصدق: فصدق العمل الفني المتنامي والكاشف عن الذات ليس إلا صدق التصوّر الفلسفي... فبالنسبة إلى الوعي المعاصر الفارق في ما هو محسوس ومن دون توسّط، يطرح إنشاء هذه العلاقة بالفن بشكل واضح أعظم الصعوبات، مع ذلك من دون هذه العلاقة يظلّ الصدق الفني صدقاً يصعب الوصول اليه: فالتجربة الجمالية ليست تجربة حقيقية أصلية ما لم تتحول إلى فلسفة» (1997: 130-131).

مهما يكن من أمر، نقول إن أدورنو لم يوافق على الإدخال المطلق للفن في الفلسفة وعالم التصورات كما أراد هيغل. وذلك لأنه ما دام الواقع الاجتماعي منتهكاً من قِبَل الأيديولوجيا، فلا يمكن وجود هُويّة تطابق بين الإدراكات الحسّية والتصوّرات. وتماماً مثلما واقع الحرية اليوم لا يتطابق مع مفهوم الحرية، فإن الفن لا يكون صادقاً مع الواقع إلا عندما يعكس عدم التطابق بين العالم مع تصوراته، مع العالم كما يمكن أن يكون. ولا يصدق

الفن مع نفسه إلا عندما يعكس عدم تطابقه مع مفهومه، عندما ينفي نفسه ويصير مضاداً للفن – مثل ما هو موجود في أعمال التجريبيين من قبيل مارسيل دوشامب، وأرنولد شونبرغ، وجون كيج (John Cage) وصاموئيل بيكيت. وقد عرَّف أدورنو ذلك بالقول، إنه «السلبية الديالكتيكية» للفن.

السلبية الديالكتيكية، أو «الديالكتيك السلبي» (Negative Dialectics) عنى عند أدورنو مبدأ هيغل الخاص بالتطوّر التاريخي المتحرك بتناقضات بين التصورات والمراجع الواقعية التي تشير إليها، لكن من دون مفهوم هيغل للتركيب بين الأطروحات والأطروحات المضادّة. فالتصوّرات تنفيها مراجعها الواقعية، وهذه المراجع الواقعية، بدورها تتعرض لنفي والمجتمع يكافح ليجعل عالمه مطابقاً لتصوراته، بشكل كافٍ ووافٍ. غير أن ذلك النفي الثاني ليس بتركيب وليس يلزم أن يكون خطوة إلى الأمام (Adorno, 1973).

ويحدِّد أدورنو مصدر ذلك الافتراض الخاطئ للتقدّم بواسطة التركيب في ما دعاه «تفكير – الهّويّة». وجذور تفكير الهُويّة موجود في منطق الرأسمالية الخاص بالمساواة الشاملة. فهو مستمد من قوة المال على التجريد من الفروق النوعية للخبرة. على كل حال، للفنّ قوة لتحطيم ذلك التفكير المتحوّل المجرّد إلى مادي. فله قوة لتحرير العقل من العلاقة النفعية للعقل بالواقع عبر التصوّرات الأخرى، الكلمات الأخرى. فيمكن للفن، عبر إصراره على النفي، وعلى الصعوبة، واللغز وعمل الروح، أن يخلِّص أبعاد الوجود الحسّي الجيد الذي تجعله الثقافة الواسعة زائفاً. ويقدر الفن أن

يخلِّص صفات الشعور، والإحساس والعاطفة التي تختزلها الثقافة الواسعة إلى حساسية، وتشاؤم وانفعال.

ومهما يكن من أمر، فقد أضاف أدورنو قائلاً، إن تدميريّة الحداثة الرأسمالية جعلت الفن يقع في تضارب في محاولته أن يكون شاهداً على ذلك التدمير. وأعلن أدورنو قائلاً إنه لا يمكن وجود «فن بعد معسكرات الاعتقال(*) (Auschwitz)». غير أنه لا بدَّ للفن أن يكون شاهداً على الآلام. واجب الفن أن يتكلّم عن صمت هؤلاء الذين حرموا من الصوت. لذا، فإن الفن يعيش تحت عبءٍ لا متناهٍ من المسؤولية. فهو لا يقدر أن يمثّل الخوف المريع، ومع ذلك، عليه أن يسرد الحقيقة ويقول الصدق. فللفن قدرة ومسؤولية لإنشاء علاقة مختلفة للمجتمع مع الطبيعة، تكون جذورها في السلام، والرعاية والحبّ لا السيطرة والتملّك. ويمكن للفن أن ينشئ علاقات حميمية عالمية في عملية تصالح مع نفسه في يوتوبيا، لكنه لا يستطيع أن يمثِّل يوتوبيا ولا يقدر أن يقدِّم يوتوبيا.

أدورنو وهوركهايمر حول صناعة الثقافة

في كتاب: **ديالكتيك عصر التنوير** (*Dialectic of Enlightenment*) شرحَ أدورنو وهوركهايمر مفهومهما «لصناعة الثقافة». فعرّفا الصناعة الثقافية بأنها الغزو الكلّي للحياة المبدعة بواسطة المال. هي الصناعة الثقافية للاستعمار الكلي للإبداع من قِبَل العقل الاقتصادي. وهي تقوم على معادلة بين الثقافة والرأسمال. وتحت حكم العقل النفعي صار

(*) يقصد بهذا التعبير الألماني تحديداً، معسكرات اعتقال اليهود في زمن النازية. وتحديداً أيضاً، عنت تلك التي أنشأها النازيون في بولندا خلال الحرب العالمية الثانية (المترجم).

يُنظر إلى الرأسمالية أنها المشبع الطبيعي الأكبر للحاجات الإنسانية، العقلية منها والمادية. فاختزلت الرأسمالية الثقافة إلى عملية إشباع وظيفي للنفس، مثل العلاج النفسي أو الجراحة التي يجريها الأطباء على المرضى. فالصناعة الثقافية تختزل اختزالاً نوعياً الخبرات الحسّية المختلفة إلى إعادة إنتاج واسع للشيء ذاته. وتُصنَّع اللذة أو المتعة عبر توزيع علمي على شكل رزمٍ لسياقات من الخبرة، في وحدات صغيرة من الشدّة الحسّية. وبعد ذلك تجمع تلك الوحدات في صيغٍ معيارية. ومثل الطعام المعالَج أثناء الصنع، وتقسم الخبرة الجماليةَ إلى عناصر أساسية، ثم تُعامَل بمواد تحفظها، ومواد تحلّيها ومواد كيميائية تقوّيها لهدف التوزيع الواسع.

لاحظ أدورنو وهوركهايمر تلك العمليات في بنية منتوجات هوليود المعروفة باسم «تجارة المشهد» (Show Business) (Adorno, 1991). وقد أشارا، في دراسات تجريبية حسّية مختلفة لردود فعل المشاهدين والمستمعين على التلفزيون، والفيلم والراديو العاملة في لوس أنجلوس حيث عاشا كمهاجرين في أربعينات القرن العشرين، إلى بعض الظواهر التي غدت مألوفة حينئذٍ، نعني: نقصان فترة الانتباه، والضجر، والسلبية، وعدم احتمال الدغدغة، والتلصص بالنظر، والتلهّف، والهستيريا. وقالا، إن المنتوجات الفجائية تتلف قوى التخيّل عند المشاهدين. فكان على المنتوجات الفجائية الصادمة أن تعرض كل شيء. كان عليها أن تجعل كل شيء واضحاً ومباشراً. والمنتوجات الفجائية الصادمة تستحوذ على النظّارة والمستمعين من دون دعوتهم للتفكير في الشيء. فهي لا تشجّع النظّارة والمستمعين على ممارسة المهارات الحسّية - الحركية الخاصة بالتمييز بين الذات والموضوع. فهي تؤدّي عمل المشاهد الخاص بالتخيّل وترتيب

الأفكار من أجل المشاهد. وهي تخدِّر الطاقات الإدراكية الحسّية عند المشاهد باختزال استعداد المشاهد للاستجابة للمؤثرات بتفكير واعٍ.

وبيّن أدورنو وهوركهايمر (1979) كيف تحاول الأفلام والأغاني الناجمة أن تتناول الأفكار «الشاملة». غير أنهما قالا، إن تلك الشمولية جوفاء، لأنها لم تتحقق بعمل ملتحمٍ من التناقض والتعقيد. فالأفلام والأغاني الناجحة تقوم على سيناريوهات أي مخططات ونصوص بيضاء – و – سوداء أخلاقياً. فلا بدّ من وجود نهاية سعيدة. ولا بدّ من تلطيف التناقضات في الحقائق الاجتماعية. فيجب هندسة التناغم، وإعادة التسوية وانسجام علاقات الشخصية. فبنية حبكة الرواية أو المسرحية صارت اختراعاً شكلياً، لا تكشّفاً دراماتيكياً للتطورات لا مهرب منه، قائماً على أزمات عاطفية معقَّدة تعاني منها الشخصيات. علاوة على ذلك، إنه حيث تشويق الحبكة لا يكون كافياً لجذب الانتباه، فيجب أن تحلّ محله تشويقات أخرى، وآثار خاصة وارتقاء ذاتي مفرط. «فالنجوم» تلبس شكل مجسّدي الآلهة. فهم مثل قدّيسي اليوم الأخير. ويبدون كأنهم يقدّمون تجاوزاً للروتين اليومي. ومع ذلك، يظهرون على الأرض إلى أن يفرض الزيّ الجديد أن يُبدَّلوا بآخرين. فافتتانهم بما ليس لهم فتنة لا يقضي على الروتين. فهم يكيّفون الناس وفقاً لنظام الإنتاج والتكرار الذي لا يتوقَّف. وقد كتب أدورنو وهوركهايمر قائلين:

«التسلية في ظلّ الرأسمالية معناها إطالة العمل... فالسرور يتصلَّب متحوِّلاً إلى ضجر، لأنه إذا ظلَّ سروراً يجب أن لا يتطلَّب أي مجهود، لذا نراه يتحرّك بقوة في أخاديد العادات البالية للمرافقة. ويجب أن لا يُتَوقَّع تفكير مستقل من المشاهدين والمستمعين: فالمنتوج يصف كل ردّ فعل ويأمر به: لا بواسطة بنيته الطبيعية (التي

انهارت بالتفكير) وإنما بواسطة الإشارات.

[...]

الأعمال الفنية زهدية متقشّفة ولا يعيبها شعور بالعار، أما صناعة الثقافة فهي إباحيّة ومفرطة في الاحتشام.

[...]

والمزاح حمّام دوائي. وصناعة المتع لا تخفق أبداً في وصفه والأخذ به. فهو يجعل الضحك وسيلة المحتالين تمارس على السعادة... وفي المجتمع الزائف يكون الضحك مرضاً هاجم السعادة وأدخلها في الكلّ التافه الذي لا قيمة له... مثل هذا الجمهور الضاحك هو محاكاة للإنسانية الساخرة. وأفراده وحدات صغيرة مكرَّسين لمتعة كونهم جاهزين لأي شيء على حساب كل واحد آخر. فانسجامهم صورة كاريكاتورية عن التماسك.

[...]

والفردوس الذي تقدّمه صناعة الثقافة هو ذاته الكدح القديم. فكلا الهروب والفرار مقضيّ لهما بأن يرجعا إلى نقطة البداية. فالمتعة تولّد التخلّي الذي عليها أن تساعد على نسيانه.

[...]

ليس معنا قبّعة المهرّج ومفاتحيه، وإنما مجموعة من مفاتيح العقل الرأسمالي (1979: 137-142).

إعادة تقييم مدرسة فرانكفورت

واجهت مدرسة فرانكفورت في السنوات الحديثة موجات من النقد، وذلك خلال نشوء إعادة تقييم للثقافة الشعبية وظهور مفاهيم جمعية خاصة بالقيمة الثقافية. ورأت تلك الانتقادات أن

أدورنو وهوركهايمر كانا مبالغين في الكلام عن قضيتهما من نواحٍ مختلفة. وأفادت أن بحوثهما التجريبية الحسّية ونتائجهما ليسا قائمين على أساس متين مثلما اعتقادا. وأظهرت مقدار تعرّض أدورنو وخورخايمر للشبهة بموقفهما غير المميّز مما أسمياه «الثقافة الواسعة». سوف نناقش هذه الاعتراضات، هنا، غير أننا، وفي البداية، يجب أن نضع بعض نقاط توضيحية.

علينا أن نؤكد أن أدورنو، وهوركهايمر، وبنيامين وكراكور تكلموا عن الثقافة الواسعة (Massenkultur)، وكان سبب ذلك جزئياً، عدم وجود مفردة معادلة «للثقافة الشعبية» في اللغة الألمانية في الزمن الذي كتبوا فيه. ففي الدوائر الفكرية البورجوازية في أوائل القرن العشرين في ألمانيا، كانت استعمالات مفردة Massenkultur تتضمّن ما يفيد أن الثقافة العليا وحدها تستحق لقب ثقافة (Kultur). غير أن أدورنو، وهوركهايمر، وبنيامين وكراكور قاوموا بوعيٍ ذلك التحامل. ولا ريب في أن كتابات أدورنو وهوركهايمر مثّلت نوعاً متميّزاً من النقد الأنيق اللغة من داخل حقبة الحرب، لكن يجب عدم إرفاقها مع أنواع محافظة من ذلك النوع، كما استنتج غانس (1999) وبعض الكتّاب الآخرين بطريقة غير منصفة. فحجج أدورنو وهوركهايمر لا تُقارن بظواهر التحامل المضادّ للديمقراطية الذي يمكن الوقوع عليه في مؤلّفات أورتيغا ي. غاسيت (Ortega y Gasset) مثل كتاب: **ثورة الجماهير** (*The Revolt the Masses*)، وفي كتابات توماس مان وعند الكتّاب الإنجليز المحافظين الأولين السابقين عهد الطغيان من أمثال ف. ر. ليفيس وت. س. إليوت (T. S. Eliot).

وعلينا أيضاً، أن نكرّر أن أدورنو وهوركهايمر اعتبرا دائماً المبادئ الرأسمالية الخاصة بالإدارة التجارية بمنزلة تهديدات للنوعية، والتنوّع، والحرية في ما يُدعى اليوم «الثقافة العليا» وما يدعى اليوم «الثقافة الشعبية»، **كليهما**. فلم يكن شاغلهما في قصدهما الرئيسي متمثّلاً في المحافظة على سلامة ما هو «عالٍ» من التلوّث بما هو «دوني»، كما زعم بعض النقّاد. فقد كان همهم الحفاظ على الحرية **لجميع** المحاولات الخلّاقة، والدفاع عن جميع التعابير الثقافية ضد استعمارها الكلّي من قِبَل دوافع الربح ودوافع الدولة الدعائية. وفي رسالة أرسلها أدورنو إلى بنيامين أوضح أن «الفن الجميل» (Fine Art) و«الفن الخفيف» (Light Art) يجب اعتبارهما **نصفين لحرية موحَّدة**، (Adorno, 1977: 123). فـ «الغالي» و«الدوني» جانبان متكاملان لحياة جمالية كلية صارا منفصلين في ظل الرأسمالية المعقلنة. وفي كتاب: **ديالكتيك عصر التنوير** (*Dialectic of Enlightenment*) كتب أدورنو وهوركهايمر:

الفن «الخفيف» كما يُقال، أي الفن الذي يلهي ولا يوهم بشكل فني بائد. وكل من يتذمَّر ويقول إنه خروج عن المثال الأعلى للتعبير الصافي يكون في ضلال من حيث فهمه للمجتمع. فنقاء الفن البورجوازي الذي جسّد نفسه مادياً في العالم المادي، كان منذ البداية موجوداً مع استبعاد الطبقات الدنيا... والفن الجدّي منع عن أولئك الذين كانت مشقات الحياة والقمع فيها يسخران من الجدّية الذين يجب عليهم أن يفرحوا إذا أمكنهم أن يستعملوا الوقت غير المصروف في خط الإنتاج للبقاء فحسب لمجرد البقاء. كان الفن الخفيف بمنزلة الظلّ للفن المستقل. إنه الضمير الاجتماعي السيىء للفن الجدّي. والصدق الذي افتقر إليه الفن الجدّي مضطراً

بسبب مقدّماته الاجتماعية أضفى على الفن الآخر مظهراً شبيهاً بالمشروعية. والانقسام نفسه هو الحقيقة» (1979: 135).

بالرغم من هذه الاعتبارات، علينا الآن أن نذكر مسائل أربع متميّزة تتعلق بأعمال أدورنو وهوركهايمر.

أولاً، بالرغم من قيام أدورنو وهوركهايمر ببحث تجريبي حسّي واسع وزعمهما بوجود مسوِّغ تجريبي حسّي يدعم حججهما، فإنهما لم يحيدا عن دربهما ليخبرا نفسيهما عن أنواع أشكال التسلية. فقد جنحا لاعتبار الثقافة الواسعة بمنزلة كتلة واحدة متجانسة. فهما لم يميّزا تمييزاً واسعاً بين أنواع مختلفة من التسلية، ولا بين عادات اجتماعية استهلاكية مختلفة من ناحية الجنس، والإثنيّة، والعمر والطبقة.

ثانياً، هما قلّلا من اعتبار قدرات النظّارة المستمعين على الابتعاد الذاتي الانعكاسي عن محتويات استهلاكهم. فبالغا في وصف سلبية هؤلاء وانفعالهم. كما أن دليلهم على وجود تأثير سببيّ مباشر في جمهور النظّارة والمستمعين لم يكن الدليل الحاسم. فالآن أثبت كثير من الباحثين أن المعاني والوظائف المرتطة بالأشياء الثقافية من قِبَل النظّارة والمتمعنيين قد لا تطابق تلك المخصّصة لهم، أو المتوقَّعة منهم من قِبَل منتجيها ومموِّنيها (Featherstone, 1991). فقد يكون ردّ فعل جمهور النظّارة والمستمتعين متمثِّلاً في الشكّ والسخرية، والهزء والضحك، وغالباً ما يمزجون لعباً، عناصر من استهلاكهم بطرق محلية منزلية. فمشاهدة التلفزيون والفيلم غالباً ما تكون عملية تواصل فيها يترابط

أعضاء المجموعة ويتبادلون وجهات النظر (Gans, 1999).

ثالثاً، عرَّض أدورنو وهوركهايمر بحثهما التجريبي الحسّي للشبهة وللخطر باستعمالهما أحكام قيمة خصوصية كثيرة بشكل مفرط. فلم يبذلا مجهوداً كافياً للانتباه إلى مبدأ ماكس فيبر المميِّز بين المكوِّنات الحقيقة الواقعية للحديث ومكوّناته المعيارية، ولم تكن محاولتهما كاملة للامتناع عن أحكام القيمة في تحليلاتهما التجريبية الحسّية. ونتيجة لذلك نقول إن عملهما لم يحقق درجة مقبولة من التفريق التحليلي بين التحليل السوسيولوجي البعيد عن القيمة والتقييم الجمالي المؤكّد على القيمة والدفاع السياسي. فقد تمسكا بأحكام إيجابية كثيرة لصالح الفنانين الأوروبيين الكلاسيكيين، والكتّاب والمؤلفين الموسيقيين، وهما لم (1) يقوما بمحاولة كافية لإبعاد بحثهما التجريبي الحسّي عن تلك الأحكام ولم (2) يعرضا حججاً بين - ذاتية كافية وثابتة تدعم تلك الأحكام، في الأجزاء المعيارية من كتاباتهما.

أحد الاعتراضات على أدورنو، الذي غالباً ما يُذكر، اختص بإدانة أدورنو لموسيقى الجاز(*) (Jazz) واصفاً إيّاها بأنها مبعثرة، ومتناثرة وتتصف بالتكرار. ويمكننا أن نحدِّد ثلاث مسائل تتعلق بذلك. أولاً، لم يميّز أدورنو بما فيه الكفاية بين أنواع مختلفة من الجاز وأنواع مختلفة من موسيقيي الجاز الأفراد. فهو ربط كل الجاز بحيّ المشتغلين بتأليف الموسيقى الشعبية وبالجاز. ولم يبذل جهداً كافياً لكي يميّز بين حكمه القيمي على الجاز

(*) موسيقى راقصة ذات طبيعة حارة ومرتجلة. وعلى هذا النوع من الموسيقى تؤدّى رقصات شعبية (المترجم).

وبحثه التجريبي الحسّي الخاص بالجاز. وثالثاً، حججه لهذا الحكم القيمي ليست معزَّزة. فلم يبرهن على أنها مقنعة. كان على أدورنو أن يصغي لموسيقى الجاز عن كثب، وبتعاطفٍ أكبر وخيالٍ أوسع. وكذلك نقول، إنه بالرغم من أنه أقرَّ بالفن التدميري لمسلّين من أمثال تشارلي تشابلن (Charlie Chaplin) والأخوة ماركس في ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين، فإنه ظل غافلاً عن توترات الفن التدميري في موسيقى الروك (Rock Music) في الستينات. كما أنه امتدح الموسيقى الحديثة عند أرنولد شونبرغ بوصفه لها أنها «تقدمية»، لكنه من دون مسوّغ أدان الموسيقى الحديثة عند إيغور سترافنسكي بوصفها أنها «رجعية».

رابعاً، نظر أدورنو وهوركهايمر نظرة ضيّقة غير ملائمة بشكل مُفرط إلى مجال أنماط الرعاية الاقتصادية للإنتاج الثقافي والتي في ظلها يمكن الدفاع عن التنوير الجمالي دفاعاً واقعياً (Zuidervaart, 1991). فبالرغم من أنهما لم يعتبرا الأشكال الدنيا فحسب بل شملا الأشكال الثقافية العليا بأنها معرَّضة للاستعمار التجاري، فإنهما بالغا في وصف تعرّض الأشكال الدنيا وقلّلا من تعرّض الأشكال العليا. وبالرغم من أنهما برهنا على زيف المطالب البورجوازية بالاستقلال الجمالي للثقافة العليا في القرن التاسع عشر، فإنهما قلّلا من قيمة المقدار الذي حققته بعض الأشكال الثقافية الدنيا من التحرّر من الاستعمار التجاري، ومن درجات من حرية التعبير، ودرجات من الوعي - الذاتي الاجتماعي النقدي. ومالا إلى الافتراض الخاطئ المفيد أن الفن العالي الحديث له فرصة أفضل للقتال للحرية وللصدق - مثلاً - فن البوب، وكتابة البيت (Beat Writing) وموسيقى الروك (Rock Music). ومالا ميلاً خاطئاً إلى الافتراض

أن الأشكال الثقافية التي تتفاعل عن كثبٍ مع البيئات التجارية أكثر من الأشكال الثقافية الأخرى لها فرصة متناقصة بشكل أتوماتيكي في البقاء نقدية لشروط وجودها الاجتماعي وقبول الصدق.

في الفصل السابع سننظر في صياغات إضافية لتلك الاعتراضات بالرجوع إلى مذهب ما بعد الحداثة. غير أننا نختتم نقاشنا الآن ببعض نقاط تقييم إضافية ذات صفة إيجابية. وسوف نقول، إن هذه النقاط الإيجابية تبرهن على وجود درجة من العلاقة المستمرة في عمل مدرسة فرانكفورت للتحليل المعاصر.

أولاً، بالنسبة إلى الاعتراض الخاص بالتفكير الانعكاسي لجمهور المستمعين والمشاهدين، نقول إنه من الأهمية بمكان أن لا تضلّلنا بيانات أدورنو وهوركهايمر ذات اللغة المنمّقة. فبالرغم من أن فصلهما الخاص بصناعة الثقافة والموجود في كتاب: **ديالكتيك عصر التنوير** (*Dialectic of Enlightenment*) وضع له عنوان إضافي هو: «التنوير بوصفه خداعاً واسعاً»، فإن وجهة نظر أدورنو وهوركهايمر الخاصة باستجابات جمهور المستمعين والمشاهدين للثقافة الواسعة لم تكن نظرية مؤامرة تبسيطية: فأدورنو وهوركهايمر لم يعتبرا المستمعين والمشاهدين ضحايا لا حول لهم ولا قوة للاستغلال. فنظرتهم أفادت أن الثقافة الواسعة تثبِّط من عزائم المستمعين والمشاهدين فلا يمارسون قدراتهم الفطرية، وقدرات التفكير المدرك. بالثقافة الواسعة لا تدعو إلى التفكير، ولا تثير التفكير. فهي لا تقوم بأداء ما اعتبره بريخت وبنيامين في المسرح والفيلم التجريبي: التفكير المحرِّض على النفور من ما هو مسلَّم به. لذا، فإن أدورنو وهوركهايمر قالا إن مواقف المستمعين والمشاهدين

من الثقافة الواسعة يمكن أن يكون فاعلاً و منفعلاً، ومنكراً و مصدِّقاً، وساخراً و قابلاً (Bernstein, 1991: 12). فالناس قد يضحكون على الصورة النمطية المتكررة على التلفزيون، وفي ذات الوقت، يعيدون إنتاجها في سلوكهم اليومي. وقد يضحك الناس من جرائد الصور والرسوم (tabloid) والمسرحيات المتسلسلة وأعمدة علم التنجيم، وفي ذات الوقت يوجّهون حياتهم لتدور حولها في كل يوم. فقد كتب أدورنو وهوركهايمر: «انتصار الإعلان في صناعة الثقافة يتمثَّل في أن المستهلكين يشعرون بأنهم مجبرون على شرائها واستعمال منتجاتها **بالرغم من أنهم يرون من خلالها**» (1979: 167).

لا بدَّ لنا أيضاً من أن نؤكد أنه، عندما يتكلّم أدورنو وهوركهايمر عن المجتمع أو التكتّل، فإنهما كان يعنيان دائماً عملية عَرَضية: لا الحالة التي يوجد فيها الناس على نحوٍ جوهري، وإنما عملية تحدث في ظروف تاريخية محدَّدة. فهما لا يعتبران جماهير الثقافة الواسعة من المستمعين والمشاهدين تجمّعات من الوحدات الصغيرة بأي معنى قبليّ. فالجمهور ليس ما **يكون** الشعب، وإنما هو صار عليه كإمكانية في ظلّ أنظمة محدَّدة - كما حصل في الظروف **الخاصة**، ظروف الانهيار الاقتصادي في ألمانيا بعد أزمة سوق البورصة العالمي في عام 1929 والظروف **الخاصة** بما بعد الحرب وظهور المذهب المحافظ الاجتماعي ومذهب الإصلاح. وقد ذكرت حنة آرندت، وبشكل مميّز، في كتابها: **أصول المذهب الكلي** (*Origins of Totalitariansim*) أن التجمّع أو التكتل هو نتيجة ممكنة للبُنى السياسية والاقتصادية التي حطَّمت حرّيات التعبير الذاتي للأفراد والروابط الوسيطة من المشاركة المعيارية بين الأفراد (Arendt, 1973).

لا بدَّ لنا أيضاً أن نؤكد أن مدرسة فرانكفورت التي لم تعارض **الديمقراطية** إطلاقاً في الحياة الثقافية. وقد عارض منظّرو مدرسة فرانكفورت بصورة دائمة ما اعتبروه انحرافاً للديمقراطية بإدخالها في أشكال متعصّبة من حزب الشعب(*) (populism) في الحياة الثقافية. ومصطلح «حزب الشعب» له معانٍ متعددة في النظرية الاجتماعية والسياسية، ويُقال ليست جميع أشكال حزب الشعب متعصّبة. غير أن مدرسة فرانكفورت قدَّمت أسباباً جدّية للقول، إن حزب الشعب الذي فكرت به كان متعصّباً. وإذا أمكن تعريف الديمقراطية في الحياة الثقافية بالقول، إنها الحالة التي فيها يكون جميع أفراد المجتمع حائزين حقوقاً متساوية في تحديد الحصص في المصادر الاقتصادية للحياة الثقافية، فإن نظرة مدرسة فرانكفورت لحزب الشعب اعتبرتها حالة لا يكون جميع أفراد المجتمع فيها، وإنما **الأكثرية** فحسب حاصلين على مثل تلك الحقوق، حقوق تحديد المصادر. فنظرتهم أفادت أن حزب الشعب ذو تأثير متعصِّب في الثقافة، وذلك عندما ترعاها وتشجّعها دول الحزب الواحد القومية وعندما يسمح لها بالعمل والانتشار بشكل ظاهري من قِبَل دول ديمقراطية ليبرالية تجيز لأسواق رأسمالية غير مكبوحة أن تفرض أن الأكثرية، لا الأقليّات، سوف تحدّد حصص المصادر للحياة الثقافية ما دامت الأكثرية وحدها، لا الأقليّات تحصل على أرباح من الاستثمارات.

صحيح أن حجج مدرسة فرانكفورت الميسَّرة لشركات الإنتاج الثقافي التي تعمل بشكل رئيسي، وإن لم يكن بشكل كلّي كمشاريع

(*) تعني مذهب أو مبادئ حزب الشعب الأميركي الذي أنشئ في عام 1891 والذي دعا إلى سيطرة الدولة على السكك الحديديّة والحدّ من الملكية الخاصة للأراضي (المترجم).

تجارية خاصة، ولكنها تخدم بشكل رئيسي أذواق الأقليّة، فلا تحصل على أرباح كبيرة، فعلى سبيل المثال، نذكر بعض دور النشر، وبعض شركات الرقص والمسرح، وبعض موزّعي الأفلام والسينما، وبعض المكتوبات والملصقات التي تدل على الأسطوانات، وبعض قنوات التلفزيون. غير أنه علينا أن نذكر أن البُنى الرأسمالية المعاصرة تضع قيوداً قاسية على القدرات الباقية لمثل تلك الشركات. ففي ظلّ البُنى الرأسمالية المعولمة، تواجه مثل تلك الشركات ضغوطاً قاسية لكي تتحوّل إلى نموذج ربحيٍّ منظَّم قائم على عقود إنتاج موجَّه لاستهلاك الأكثرية، أو تندمج مع شركات أخرى، أو تستولي عليها شركات أقوى سبق لها أن تحوّلت إلى نموذج الربح المنظَّم، أو تنحلّ. فهي عرضة لاستيعاب تنافسي من قِبَل أكبر وسائل الإعلام وشركات التسلية المتعدِّدة القوميات التي تسيطر على وكالات الأسواق وغالباً ما تغذّي حنق النشاطات الفنية عند الأقلية، عندما تكون تلك الشركات في ذات الوقت، هي المالكة لجرائد الصور والرسوم المنخفضة السعر والواسعة المبيع.

هذه الأفكار تفيد أن تحليل أدورنو وهوركهايمر للصناعة الثقافية في أربعينات القرن العشرين له علاقات قرابة وثيقة بما دعاه جورج رتزر (George Ritzer, 1993) حديثاً «التحوّل إلى الماكدونالدية» (McDonaldization). وكل واحد من رتزر وأدورنو وهوركهايمر تحدَّث عن نظامٍ يمكّن كل مكوِّن آخر عبر صفقات منتج أو صفقات جارية. إنه نظام مشيّدٌ على مبدأ أساسي خاص بالتركيز الرأسمالي. وقد نشأ من الملكية الرأسمالية المشتركة بين شركات الإنتاج التي تصنع الأفلام، والأسطوانات والمعارض من جهة، والجرائد، والمجلّات ومحطّات الراديو التي تُعلن عنها وتذكرها، ودور السينما وقنوات التلفزيون التي تقدِّمها. مثل هذا التركيز الرأسمالي نشأ من دافع لزيادة

قيمة المساهم إلى الحدّ الأقصى، ومن دافع زيادة قيمة المساهم إلى الحدّ الأقصى يتبع دافعاً لكسب الجماهير الواسعة من المستمعين والمشاهدين كرهٌ بنيوي للفنانين المتعاقدين الذين يُتوقع أن تنحرف مشاريعهم عن الوسط المحسوب للأموال المتسلَّمة مقابل أوسع المبيعات.

من المسلَّم به أن يتوقع أن لا تكون بعض عقود شركات التسلية ناجحة. غير أن مثل هذه القرارات تحدِّدها الحسابات المالية الخاصة بالمخاطر. وهي تقوم على مبدأ تجاري يفرض أن تكون المراهنات السليمة المبنيّة على صيغة المحاولة - و - الاختبار يجب من فترة إلى أخرى دورياً، أن تعادل الانحرافات الجديدة وأن تكون قادرة على سدّ نقص المخزون في صيغة المستقبل. ولا تكون القرارات بدئياً، مبنيّةً على آراء تختصّ بالقيمة الجمالية للمشاريع المطروحة. وبهذا المعنى ناقش أدورنو وهوركهايمر قائلين، إن الصناعة الثقافية تعمل جوهرياً بمنطق الشرعنة الذاتية. وعبر تعزيزٍ من إحصائيات مبيعاتها في استعراضات ناجحة على الراديو، وقوائم أفضل المبيعات ومراسم منح الجوائز على التلفزيون، تعمل الصناعة الثقافية وفقاً لمنطق تحصيل الحاصل(*) (Tautology) الذي يقول: «X يجب أن تكون جيّدة لأن كل إنسان يدفع للحصول على X»، لذلك «الدفع يستحق للحصول على X». وتكفل الصناعة الثقافية أن منتوجاتها هي التي تعلن عن نفسها ويعلن واحدها عن الآخر.

(*) قضية (جملة) مركبة تأتي قيم الصدق فيها صادقة في حالات التأليف الممكنة بين عناصرها كافة. كالقول: الماء هو الماء أو الماء هو البحر أو الماء ما يهبط من الغيوم في فصل الشتاء (المترجم).

يمكننا الاستنتاج أن أدورنو وهوركهايمر لم يكونا مخطئين في ارتيابهما بفكرة الأسواق الرأسمالية بوصفها وسائط شفّافة للسلع الثقافية التي لها التقدير الأعظم في المجتمع. فهما لم يخطئا في القول، إن تلك المنتوجات الثقافية المذكورة في الإعلام الواسع والموصوفة بأنها «المطلوبة» أكثر من سواها، قد تكون ممّا أُدمن على طلبها من قِبَل مموِّنيها عبر تنبؤات مرضية للذات قد لا تعكس، فعلياً ما يرغب الناس في أن يعتبروه تعويضاً أو مكافأة لخبرتهم لو توفَّرت لهم الفرصة للتعبير عن تقييماتهم بوسائل جمعية بديلة. فالمنتوجات الأكثر مبيعاً ليست بالضرورة تلك التي يقيّمها الناس أفضل تقييم.

خاتمة

لقد بحثنا في خمسة مفكرين صاغوا مواضيع وأفكاراً تتعلّق بالحداثة؛ مذهب الحداثة والتحديث في الفن والمجتمع. والمفكّرون الخمسة جميعهم وضعوا وطوّروا أفكاراً رئيسية تختصّ بالزمان، والمدينيّة، والخلاص الجمالي كما أثيرت في شعر شارل بودلير وعند فنانين حديثين وكتّاب كثيرين. فحدَّد فيبر نزاع القيمة الحقيقي بين مناطق متمايزة ومستقلة في المجتمع. وذكر سيملْ بُنى تشكيلية ومحوّلة للعلاقات الاجتماعية تحويلاً جمالياً، في الوعي الجمالي الحديث، وكلاهما خَلُصَ بنتائج «مأساوية» تتعلّق بمصير الثقافة المعاصرة. أما بنيامين، وكراكور وأدورنو فقد اعتنقوا نظرة برنامجية خاصة بإسهام الفن في الوعي - الذاتي الاجتماعي. ومهما يكن من أمر، فقد ظلّوا كئيبين بالنسبة لواقع العقل في التاريخ. وبحث بنيامين وكراكور بحماسٍ عن لحظات أملٍ في عالم إنتاج آليّ واستهلاك واسع تتوسّطه التكنولوجيا. وكان أدورنو الأقسى

والأكثر تشدّداً في ما يتعلق بمطامح التنوير الاجتماعي الجوهري في عالمٍ مدارٍ من العقل النفعي. ولم يتحوَّل أدورنو إلّا إلى الفن الحديث المستقل بحثاً عن تلميحات ممكنة تفيد في تسوية بين المجتمع والطبيعة. ففي كتاباته التي دارت حول الصناعة الثقافية والتي شارك فيها هوركهايمر، اتَّخذ أدورنو نظرة إدانةٍ متطرّفة للثقافة الواسعة. فأخفق تفريق درجات المقاومة الممكنة للسيطرة في داخل الثقافة الواسعة وقيَّم تحليلاته التجريبية الحسّية بأحكام قيمة خصوصية. غير أن أدورنو وهوركهايمر كليهما أشارا بقوةٍ إلى بعض الميول التدميرية للاختراق التجاري في الحياة الثقافية. وبيّنا كيف يكون هذا التخريب فعلياً للنظام الرأسمالي المعاصر الخصب التنظيم الاقتصادي.

يمكننا أن نصف المنظرين الذين ناقشنا أفكارهم في هذا الفصل وفي الفصل الخامس بأنهم ليسوا منظرين للحداثة في الفن فحسب كما يمكننا أيضاً أن نصف معظمهم بأنهم منظّرون فنيّون حديثون. فهم منظّرون «حديثون» بمعنى أنهم اعتبروا التاريخ متحركاً في سلاسل محدَّدة من التقدّم والتراجع المعياريين. في الفصل الآتي، سوف ننظر في طرق عدّة حصل فيها ارتياب بهذا الوعي الحديث وتعديل له من قِبَل منظرين من جيل أحدث، صارت كتاباته تُربط من نواحٍ مختلفة بما صار يدعى مذهب ما بعد الحداثة.

الفصل السابع

مذهب ما بعد الحداثة وما بعده

يمكن تعريف «ما بعد الحداثة» (Postmodernity) بالقول، إنها الفكرة الرئيسية المفيدة نهاية مثل الحداثة العليا، وصراعاتها، ومسائلها و«قصصها العظمى» (Grand Narratives)، وقصص التطوّر التاريخي. أما «مذهب ما بعد الحداثة» (Postmodernism) فيمكن تعريفه بأنه صياغة لتلك الفكرة الرئيسية في كتلةٍ مسهبة من الدوافع، والصور والإنشاءات المنطقية في ثقافة أواخر القرن العشرين.

في هذا الفصل سنبحث في الخطاب مابعد الحداثي لجهة أصوله الأوج الذي بلغه وآثاره في أعمال عددٍ من منظري الفنون في أواخر القرن العشرين. بعض هؤلاء المنظّرين لا يزال ينتمي إلى نظام التفكير الحديث، لكن الكثير منهم وضع بذور طرق التفكير التي دخلت جزئياً في مذهب ما بعد الحداثة. وسنبدأ بالنظر في مجال من الإسهامات من قِبَل عدد من المفكّرين الألمان الذين عاشوا بعد الحرب، ومن بينهم مارتن هايدغر، وهانس - غيورغ غادامر ويورغِنْ هابرماس. وبعد ذلك سوف ننظر في مجموعة من الإسهامات لمفكرين فرنسيين ممن عاشوا بعد الحرب، كان كل

واحد منهم قد قدَّر قيمة الفكر الجمالي للكاتب الفرنسي، الذي عاش في القرن الثامن عشر، الماركيز دو ساد (The Marquis de Sade). وهؤلاء هم: جورج باتاي، وميشال فوكو، وجاك ديريدا وجيل دولوز. بعد ذلك، نتحوّل إلى المكوِّنات الأساسية لأطروحة ما بعد الحداثة في الفن كما تمَّ تنظيرها في تعليقات وشروح آرثر دانتو، وجان - فرانسوا ليوتار، وجان بودريار وكتّاب مشهورين آخرين. ومن ثمَّ سنناقش انتقادات معيارية عدّة لمذهب ما بعد الحداثة في كتابات فريدريك جايمسون وديفيد هارفي في نظرية التحديث الفكري، وعند منظّرين جماليين أوروبيين حديثين كثيرين. وسنفحص أيضاً نظرية نيكلاس لوهمان، نعني نظرية الأنظمة البديلة الخاصة بالحداثة الجمالية. ونختتم بتقييم لوقع العولمة الرأسمالية على المؤسسات الفنية المعاصرة ومستقبل الحياة الفنية.

فكر علم الجمال الألماني منذ 1945: من هايدغر إلى هابرماس

بالرغم من أن مارتن هايدغر وهانس - غيورغ غادامر كانا فيلسوفين ولم يكونا منظّرين اجتماعيين، وبالرغم من أنهما لم يفكّرا بمفردات تخص النظرية الاجتماعية، فقد كان لهما تأثير كبير جداً في تطوّرات النظرية الاجتماعية، منذ الحرب العالمية الثانية، كما كان لهما تأثير في النظرية الأدبية والجمالية.

ففي كتابه: **الكينونة والزمان** (*Being and Time*) (1927) ناقش هايدغر ليقول، إن الفكر العلمي لا يستطيع أن يقدِّم سوى شرح محدود لطريقة الكينونة في العالم، وذلك لأن الفكر العلمي

يختزل العالم إلى شيء منفصل عن الذات العارفة الواعية. وقال هايدغر إنه قبل أن يفكّر البشر علمياً في العالم، هم كانوا موجودين في العالم كفاعلين متجسّدين، وحاملين في هذا الوجود في العالم فهماً أصلياً بدئياً لعلاقتهم بالأشياء في العالم ذا معنى أكبر، وعملياً وشاملاً أكثر من البيانات العلمية. لذا، فإن هايدغر اعتبر أن مهمة الفكر كلّه تَمْثُلُ في استعادة هذا الفهم الأنطولوجي الأساسي من إخفاء العلم له. وهذه المهمة دعاها «التفسيرات» (من الكلمة اليونانية المقابلة «للتفسير» وهي (hermeneuein)).

وفي مقالته: **حول أصل العمل الفني** (*On the Origin of the Work of Art*) (1936)، رأى هايدغر (1993) أن الفن مصدر شارح لذلك النمط من الفهم الوجودي الإلهامي ولما قبل - العلمي. ورأى أن الأعمال الفنية العظمى تكشف عن «كينونة الكائنات» (Being of Beings)، أي «هي تكشف عن طريقة وجود الأشياء كما هي موجودة في علاقتاتها البينيّة وعلاقتها بالأهداف الإنسانية. فالأعمال الفنية العظمى تفتح عوالم معيشة من الخبرة للرؤية ذات المعنى. وفي هذا الكشف الوجودي هي تضفي الصدق أو «تصادق على العمل». وهايدغر لا يتكلم عن الصدق بمعنى التطابق أو التماثل بين القضايا (الجمل) والوقائع، وإنما بمعنى العلاقة العميقة الشاملة. فهو الذي أحدث فكرة «عدم نسيان» العالم اليومي وتذكّره من الإدراك الحسّي الاعتيادي. ولجأ إلى الربط بين الكلمة اليونانية للصدق، Aletheia، والأسطورة اليونانية، وأسطورة مياه النسيان في ليثي (Lethe).

وعلّق هايدغر على لوحة لفان غوغ (Van Gogh) تمثّل زوجاً من

أحذية الفلّاحين بقرب كرسي. واللوحة أظهرت «شيئيّة» الأحذية، ومادّيتها الثقيلة، وعلاقتها التعبيرية بعمل الفلّاح اليومي. واللوحة تضفي الصدق بطريقة تغييرها المظهر الخارجي للعالم اليومي وفي روابطها الوجودية الكلية. وبما يشبه ذلك، علق هايدغر على وضع الهيكل اليوناني القديم في مركز المدينة. ففي بنائه المفتوح وموقعه المركزي أقام الهيكل علاقة بين «الأرض» و«العالم». والهيكل يعرض الفضاء الاجتماعي والهُويّة الروحية للشعب اليوناني. وبهذا المعنى نقول، إن الأعمال الفنية والمعمارية الكلاسيكية القديمة تكون البنية العالمية الوجودية للشعوب التاريخية.

وأكَّد هايدغر القول بأن الحداثة نسيت ذلك الفهم الأصيل للفن وقمعته. وما فعلته الحداثة هو إما أنها حصرت الجمال في مسائل الأدراك الحسّي الذاتي (كما كان الحال مع كَنْت وعلم الجمال القرن الثامن عشر) أو أخضعته للتفكير العقلاني (كما حصل مع هيغل والمثاليين). فالحداثة شوَّهت الأقنية التي عبرها يمكن نقل خبرات الصدق إلينا من مصادر أسطورية قديمة. فقد حاولت أن تجعل اللغة وسيلة للأهداف النفعية على حساب الوفرة الشعرية في اللغة. وفي سعي الحداثة لكي تسيطر على كل موجود وتنويره، فقدت حسّ اللعب بين الغطاء والكشف بين الإخفاء والإفشاء وبين الكلام والصمت وبين اللغز والبوح. ورأى هايدغر أن الشعراء الرومانطيقيين الألمان وحدهم من أمثال فريدريك هولدرلن فهموا ذلك الحسّ الذي فيه استأذن الإنسان الحديث من الآلهة وابتعد ليدخل في المنفى. ورأى هايدغر أن الإنسان الحديث أصابه الوهن في ليلٍ متناقض من المذهب العقلاني المتنوّر، ولا يظهر من هذا

الليل إلّا في اللحظات النادرة عندما يدرك محدوديّته الحقيقية في وجه الموت.

وقد شارك غادامر معارضة هايدغر للعقلانية العلمية واتَّخذ نظرةً شبيهة عن الكرامة التاريخية للتقليد الكلاسيكي - بالرغم من أنه لم يصادق على الرفض الرؤيوي الهايدغري للحداثة. ففي كتابه: **الصدق والمنهج** (*Truth and Method*) الذي نُشر لأول مرة في عام 1960، ناقش غادامر قائلاً (1975) إن الأعمال الفنية الكلاسيكية تحتوي على احتياطات أو بدائل للصدق يمكن لها أن توسّع التوجّه الوجودي للبشر في العالم عبر جعلهم يجابهون نظرات عالمية مختلفة. ولا يمكن الوصول إلى تلك الاحتياطات، واحتياطات الصدق عندما تكون منهجية الفن من نوع الأسلوب العلمي المنهجي، عندما يُشَيّأ ويخُتزل إلى وظائف سوسيولوجية زمنية، أو عندما يُقرأ بمفردات المنافع الحالية اليومية فحسب. فالأعمال الفنية لا يكون لها صدق في الحاضر إلا عندما ينخرط المستمعون والناظرون في محتواها الجمالي الحقيقي.

ورأى غادامر (1986) أن الأهمية الوجودية للفن تَمْثُلُ في سماتٍ كلية ثلاث. **أولاً**، الفن يمكِّن من «اللعب»، أي: العمل الفني يدخل مشاهديه في أفعال تخيّل حرّة تسهم في الوجود الظاهري للعمل بوصفه كلّاً محسوساً لا ينضب. **ثانياً**، الفن يشتمل على «رمز»، أي: يطلق العمل الفني معانٍ تقاوم الترجمة اللغوية المنطقية، معانٍ تظل محيّرة ومحجَّبة بالمعنى الهايدغري، ولا يمكن ترجمتها إلى مراجع لغوية أحاديّة المعنى. **ثالثاً**، الفن يجسِّد «أعياداً»، أي: كل حدث يختصّ بالإدراك الحسّي أو بالقيام بأدوار

عمل من الأعمال، يخلق متَّحداً اجتماعياً مؤلفاً من أعضاء منخرطين في تواصل واحدهم مع الآخر، وكل حدث من هذه الأحداث يصوغ بنية الزمن الوجودي الذي فيه تمَّ اختبار العمل. فقارن غادامر هذه الصفة الجمعية والزمنية للخبرة الجمالية مع الطريقة التي لا ينحصر فيها حدوث الأعياد الوثنية والدينية داخل الزمان فحسب، وإنما يحدِّد الزمان، أي: الأعياد تحدِّد زمان المتَّحد الاجتماعي بانتظامها ذاته وبتكرارها. وعلى كل حال، نذكر أن غادامر أضاف قائلاً، إن الثقافة التجارية الحديثة هدَّدت بالقضاء على هذه السِّمة التواصلية المشكّلة للزمن الخاصة بالخبرة الجمالية. فالثقافة التجارية تجنح إلى عزل الأعضاء، واحدهم عن الآخر. فهي تحطِّم انتظام واستمرارية الزمن المختبر اجتماعياً إلى لحظات غير مترابطة.

لم تطرح أفكار هايدغر وغادامر مشكلات بارزة أمام النظرية الاجتماعية. فالمفكران كلاهما طرح آراءً سوسيولوجية بدئية، ومع ذلك لم يرَ أي واحدٍ منهما حاجة لدعم هذه الآراء تجريبياً. وعوضاً عن ذلك، أكّد كلاهما اعتبار آرائهما «حقائق أنطولوجية» (Ontological Facts). دافع هايدغر خصوصاً عن حنين ضعيف لماضٍ قديم مهجور، مدفوع بنفور عدميّ من الحداثة. وحجج هايدغر المتعلّقة بالأهمية الحضارية التأسيسية للأشكال التاريخية مثل البانثينون (Panthenon) أي معبد الآلهة اليوناني مالت إلى حلّ الجدل حول القيمة الجمالية وتحويلها إلى مجرّد تأكيدات للصحة الشعبية الوجودية في الفن. وكما أوضح العديد من النقّاد، بمن فيهم بشكل بارز هابرماس (1998) وبورديو (1996)، لا هايدغر ولا غادامر أدرك الدرجة التي يمكن أن تحدث عندها أعمال الترجمة

التأويلية في ظل السلطة والامتياز المادي اللذين يمكن أن يدمّرا النقاش الديمقراطي المنفتح حول الثقافة.

على الرغم من هذه المسائل ظلَّت لأفكار هايدغر وغادامر أهميتها للنظرية الاجتماعية الفنية. فظلّت أهميتهما بصورة جزئية للسبب ذاته، الذي تمثَّل في رفضهما كل إمكانية لشروح علمية صارمة للمعنى الاجتماعي في الفن، والدين، والأسطورة والفلسفة. فبيّنا، مثل فتغنشتاين وألفرد شوتز (Alfred Schütz) كيف أن الشرح العلمي نمط مشتق من أنماط المعرفة ويعتمد، هو نفسه، على معايير الممارسة الاتصالية، التي تُتَعلَّم أول ما تُتَعلَّم في الحياة اليومية، وأول ما يكون التعبير عنها عبر الأشياء ذاتها التي يحاول العلم شرحها. وبيّنا كيف يجب على المسؤولين أن لا يؤوّلوا مواضيع بحوثهم فحسب، وإنما علاقتهم بذلك الموضوع أيضاً. وعلى المسؤولين أيضاً، أن يؤوّلوا طريقتهم في تكوين ذلك الموضوع كـ موضوع فكري. وهذا يظلّ رؤية ذات قيمة.

في ألمانيا، في ستينات وسبعينات القرن العشرين، أدّى تفكير هايدغر وغادمر إلى إعادة تقييمات بحثية علمية متعدّدة للتقليد المثالي في الفلسفة الألمانية. وهذا بدوره، دعم إعادة التفكير بأعمال أدورنو ومدرسة فرانكفورت. والآن، سوف ندرس ثلاثة منظرين يشهدون على هذا الإرث، وهم: هانس - روبرت ياوس (Hans-Robert Jauss)، وبيتر بيرغر (Peter Burger) وهابرماس.

في ستينات وسبعينات القرن العشرين، طوَّر هانس - روبرت ياوس وولفغانغ أيسر (Wolfgang Iser) أفكار غادامر المتعلقة بـ

«اللعب» و«التاريخ الفعّال» (Wirkungs geschichte) وحوّلاها إلى نظرية استقبال للمعاني الجمالية في الأعمال الفنية. وياوس بصورة خاصة طوَّر تلك الأفكار وأدخلها في نقد لجمالية أدورنو. وناقش ياوس (1982) ليقول، إن أدورنو أفسد برنامجه الخاص بطمسه أبعاد الانخراط العاطفي المشترك في الفن. وعلَّق بوس على القول الصارم والقاسي لأدورنو والمفيد أن الخبرة «الجمالية لا تكون خبرة حقيقية إلّا إذا غدت فلسفة» (Adorno, 1997: 131). وهنا قال ياوس، إن أدورنو يغلق مقدّماً أي إمكانية لآثار اجتماعية ثورية للفن باستبعاده أي دور للتطهّر العاطفي في الخبرة الجمالية. وقال ياوس، إن أدورنو أقفل القنوات ذاتها الخاصة بتواصل المستمعين والمشاهدين التي قد يكون لها قوة تحويل الآثار الظاهرية لعملٍ فنّي إلى ممارسات اجتماعية تحريرية.

أما بيتر بيرغر (Peter Bürger) فقد انتقد أدورنو في كتابه **نظرية الطليعة** (*Theory of the Avant-Garde, 1984*) من طريق مختلف. فذكر بيرغر أن أدورنو لم يكن واعياً، بما فيه الكفاية، بإنشاء الاستقلال الجمالي كشكل مؤسّسي برجوازي معيّن. وقال، في نقاشه، إن أدورنو أخفق في أن يقدِّر تقديراً كافياً المعنى الذي به لم تعمل حركات الطليعة (avant-garde) في القرن العشرين، مثل دادا، السريالية، ومذهب المستقبل ومذهب الإنشاء على تنوير معايير الفن الداخلية الجمالية فحسب، وإنما هاجمت مسوِّغ وجود (raison d'être) الفن كمؤسسة. فطلائع القرن العشرين سعت إلى إزالة الإبعاد المؤسّسي للفن عن الحياة بإرجاعه وإدخاله في سياقات الثقافة المادية. ووافق بيرغر على أن الكثير من أنواع الهجوم على

الاستقلال الجمالي استبعد في النتيجة من عوالم الفن وصار سلعاً تنتجها صناعات الأزياء. غير أن بيرغر مثل ياوس، اعتبر أدورنو ممثِّلاً لرؤية مقيّدة محصورة عن مذهب الحداثة أعجز من أن تفتح على فضاء أوسع من الاتصال الخاص بالانخراط الشعبي في الفن.

أما أكثر المنظّرين الاجتماعيين تأثيراً الذي عمل على تطوير تلك الأفكار المتعلقة بالانخراط التواصلي بالفن فكان يورغِنْ هابرماس. ويعتبر هابرماس الممثل القائد للجيل الثاني للنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. ومهما يكن من أمر، فإن أكثر النواحي في فروقات هابرماس عن الشركاء الأوائل تمثَّل في خطّه النسبي من أهمية الجمالية كبعدٍ من أبعاد نقد العقل النفعي. ففي جميع كتاباته ومنذ ستينات القرن العشرين، كان الهم الرئيسي لهابرماس متمثِّلاً في اقتراح مفهوم بديل للنظرية النقدية يستغني عن نظام الماركسية الهيغلية، ونظام ديالكتيك الذات - الموضوع، لصالح نظام جمعي «اتصالاتيّ» مؤلّف من نقاش بينذاتي حول مزاعم الصحة اللغوية. وفي رؤية هابرماس، لا تبدو سيطرة العقل النفعي حاصلاً لا بدَّ منه لديالكتيك التنوير. فالحداثة تحتوي على الإمكانية لفهمٍ تفريقي خاص بمدى العقل، يتعدّى العقلانية العلمية لتشمل كفايات أوسع من التواصل العقلي حول القيم والمعايير الأخلاقية، والسياسية والجمالية.

وبأسلوب كنْتي ميَّز هابرماس (1984) بين مناطق رئيسية للصحة العقلية في العالم الحديث، هي: الصحة العلمية، والصحة الأخلاقية - العملية والصحة الجمالية. وناقش هابرماس ليقول، إن الحداثة لم تعقلن الفن من **الداخل** فحسب، بقواعدها الجمالية،

وأنواعها، وتقنيّاتها وأدوات إنتاجها، وإنما، أيضاً، من الخارج بطريقة مطالبة الفن بالصحة، فإن الفاعلين يضعون منطقتي الصحة أحداهما في مواجهة الأخرى وتُقيّمان منطقياً من قِبَل فاعلين بالنسبة إلى تلك المناطق الأخرى. فيصار الحكم على الأعمال الفنية بمعايير المصداقية التعبيرية. ويصار الحكم عليها بمقدار ما تصوغ صياغةً صادقة رابطة الحاجات المختبرة ذاتياً مع المشاعر والأحاسيس – تمييزاً عن البيانات العلمية التي تُحكم بمعايير نظرية خاصة بصدق القضايا (الجمل) المنطقية، وتمييزاً عن المعايير الأخلاقية، السياسية والقانونية التي تُحكم بمعايير عملية خاصة بالصواب والعدالة.

في شرحه للحداثة الجمالية، منذ بودلير ناقش هابرماس (1987، 1996) ليقول، إن الفن الحديث مسرحُ الفكرة الثقافية للحداثة بوصفها «مشروعاً». فالفن الحديث هو الطليعة الرمزية للحداثة، هو شعارها وهو وسط فهمها الذاتي. وبيّن هابرماس كيف صار الفنانون الحديثيون يعملون كنقّاد في الميدان العام، رافعين المصلحة العامة وفاضحين تذويبها. ومهما يكن من أمر، فقد أكَّد هابرماس أن الفن الحديث ما يزال أحد معاني الحداثة. فالحداثة الجمالية ليست في ذاتها (perse) متطابقة مع مجال التحديث ولا شاملة له. وأشار هابرماس قائلاً بما أن الفن يعمل على مستوى رمزي فإنه يعطي انطباعاً بأنه يتحرّك بسرعة في مجرى التحديث أكبر من أي منطقة أخرى، نعني: هو يخلق وهماً بأنه يتحرك إلى الأمام إلى «نهاية» الحداثة، قبل أن تقدر كل أبعاد التحديث من اللحاق به. لذا بدا الفن معلناً بـ «ما بعد الحداثة» قبل تأمين وحصول

الأهداف الاجتماعية التي تقع في أساس الحداثة. وأقرَّ هابرماس بأن الحداثة الثقافية مثَّلت حرية التعبير والخيال من دون حذفٍ من لومٍ، وقمع من السلطة التقليدية. فهي فضاء للانتهاك والإثم، والإفساد والسخرية. وهي تعني كسب الامتياز للعب باللامعقول وما هو متطرِّف من دون الطبع أو التقييد القاتل صفة المسؤولية العملية المباشرة والمنفعة. ووظيفتها تلطيف أشكال الإدراك الحسّي الفجّة، وملاشاة العقائد وتمزيق عمليات الفكر الرزينة. غير أن هابرماس ناقش ليقول، إن مذهب ما بعد الحداثة يبالغ في تعظيم ذلك الامتياز ليتعدّى كل نسبة عادلة. فمذهب ما بعد الحداثة أعلن عن نهاية الحداثة استناداً إلى أسسٍ جمالية صرفة. فنسي أن الشرط القبليّ للتحرّر الجمالي يتمثّل في التحرر من الضرورة المادية التي ليست ميسَّرة للجميع، لأن الحداثة لم تتحقّق للجميع.

وهابرماس (1984) ناقش أيضاً ليقول، إن أدورنو وهوركهايمر استخفّا بقدرة الحداثة على العقلنة الواسعة، والجوهرية واللاتدميرية. وأكَّد هابرماس على أن أدورنو وهوركهايمر توسّلا الجمالية لأنهما لم يستطيعا التفكير في بديل بنيوي للعقل النفي ليس ملوّثاً بسمّه. فهما لم يفكّرا بالسلم، والحب والتماسك بمفردات بُنى اجتماعية ممكن تحقيقها مادياً، وإنما بمفردات المحاكاة الجمالية. فهما اعتمدا على طوباوية جمالية لأن نموذجهما نموذج الذات - الموضوع الديالكتيكي ظلَّ واقعاً في شرك الميتافيزيقيا الفلسفية ذاتها التي لها نسب بالعنف. لذا، لم يجدا سبيلاً لتحويل الطوباوية الجمالية إلى نموذج تأثير اجتماعي موجّه إلى تخليص لغوي منطقي لمطالب الصحّة في العمل الاتصالي اليومي (انظر أيضاً Duvenage, 2003).

ثمَّة مشكلات معيّنة ذات صلة بنظرة هابرماس إلى موقع الفن في الحداثة. فقد كان من عادة هابرماس أن يستعمل الملصق «جمالي» بشكل مفرط ومن دون تمييز. فقد مال إلى وصف أي شيء بأنه «جمالي» مما لا يتلاءَم تلاؤماً جيداً مع نظامه المعرَّف قبليّاً، نظام عقلية الاتصال. ومال إلى رفض أي معنى يمكن فيه للخبرات التي صنَّفها بأنها «جمالية» أن تتحدى تحدّياً مشروعاً بناء نظام عقلية الاتصال بدلاً من أن تؤلف منطقة في داخله. هذا التحيّز المجحف أثَّر في نظرته إلى المفكرين الفرنسيين مابعد - البنيويين، والذين إليهم سنتحول الآن. كما سوف نعود إلى النظر في نواحٍ إضافية لنقد هابرماس لمذهب ما بعد الحداثة بعد قليل.

فكر علم الجمال الفرنسي منذ 1945: الفكر الأدبي بعد ماركيز دو ساد

الكتابة الفرنسية عن الفن والأدب منذ الحرب العالمية الثانية أعطاهما مجموعة من المصادر الفكرية شكلاً يبدأ من الفينومينولوجيا، وعلم التأويل (الهيرمينوطيقا) والتحليل النفسي إلى علم العلامات واللغويات البنيوية. وكان معظمها أدبيّ النظرة، ركَّز على الإشكاليات الأدبية البارزة المتعلّقة بالمعنى، والتمثيل، والسرد القصصي، والتأليف والنصّيّة، لا على مسائل سوسيولوجية بشكل محدَّد. ومهما يكن من أمر نقول، وُجدت نواحٍ متعدّدة جرت فيها حوارات منتجة بين أفكار فلسفية، أنثروبولوجية وتاريخية وفكر اجتماعي - نظري دارت حول الفن في الكتابة الفرنسية. وهنا نبدأ بملاحظات قليلة حول بعض الميراث في القرن العشرين الخاص بالكاتب الفرنسي الذي عاش

في القرن الثامن عشر نعني الماركيز دو ساد. بعد ذلك سوف نناقش مواضيع في كتابات جورج باتاي وميشال فوكو وجاك ديريدا وجيل دولوز إذ تكلم كل واحد منهم جزئياً عن رؤية ساد.

لوقت طويل نُظر إلى القصص الشائنة التي كتبها ساد ودارت حول الفسوق والانغماس في الملذّات الجنسية، والتعذيب والاغتصاب على أنها كتابة ذات إشكالية عميقة تقع على حافة العدمية الأخلاقية. ومهما يكن من أمر، فإننا نقول، إن القصص في جوهرها تحتوي على مجموعة من الأفكار القوية حول تداخل العقل والأخلاق مع القوة والرعب، وحول التمازج الغامض للرغبة واللذة مع الشرّ والانتهاك ما لا يمكن استبعاده كخيال منحطّ متفسّخ. فساد دشَّن خطاً من التفكير استمر عند مفكرين وكتّاب حديثين مثل، بودلير، وهيوسمانز، وبو (Poe)، ووايلد ونيتشه.

وتقع رؤية ساد التدشينيّة في تشخيصه وتحليله لعددٍ من المفارقات المثيرة في المسيحية الكاثوليكية والمذهب الإنساني المدني العلماني. فمن جهةٍ، تحرِّم المسيحية الكاثوليكية رسمياً حياة الحواس والجسد بوصفها خطيئة، لكنها بطريقة غير رسمية ترفع من حياة الحواس والجسد في طقوسها، وتصوفها وفنّها. ومن جهة أخرى، نجد أن المذهب الإنساني المدني المتنوِّر يشرعن بصراحة حياة الحواس والجسد، لكنه لا يجد طريقة ذات معنى ميتافيزيقي لتحديد وتقييد وصياغة حياة الحواس والجسد في داخل بنية متّسقة ومتوازنة من التقييد والإفراط. ومن جهة أصبحت المسيحية واقعة في شرك الفساد حتى صار ما يُدعى عموماً الفضيلة والنقاء قائمين على الطغيان والنفاق، في حين أن ما تنفيه بشكل عام

بوصفه رذيلة صار يعني النشاط والتأكيد. ومن جهة أخرى، زعمت الدولة الجمهورية العلمانية أنها ستحرّر مواطنيها من القمع وتعيد العافية إلى المجتمع، مع ذلك فإن المحامين فيها والمدرسين، والأطباء، والمعالجين النفسيين اختزلوا اللذّة والسعادة إلى وظائف نفعية مجرّدة فارغة من المعنى الحيوي.

وخَلُصَ ساد إلى القول، إنه في عالم علماني معقلن مولود من موت التديّن التقليدي، لن يكون هناك إلّا الجريمة، والانتهاك والاعتداء قادراً على إعادة المعنى للحياة الأخلاقية. فشخصيات ساد سعت إلى الجرائم المتطرفة لأنها سعت إلى تلك السيادة للذات التي وحدها يمكنها أن تضفي معنى على الكوابح الأخلاقية على الذات. وعلى الذات أن تتخطّى القيود الأخلاقية لكي تكون، أولاً ذاتاً قادرة على التقييد الأخلاقي. وعلى الذات أن تتخطّى القيود لكي تضع هذه القيود لنفسها، لأنه عندئذٍ ستكون الذات ذاتاً بالمعنى الحقيقي لا آلة. وهكذا نرى أن الأدب القصصي عند ساد مثَّل شكل تنوير جمالي. ففي مرآة خياله، وجد ساد عالماً مقلوباً، وعالماً خان نفسه وأفسد حاله، أولاً في النفاق الديني وبعد ذلك في المذهب الإنساني الليبرالي العلماني. وهذه الفكرة الرئيسية تتواصل عند فنانين ومنظّرين حديثين كثيرين، بدءاً من مناقشة أدورنو وهوركهايمر لكتاب ساد: **جولييت في ديالكتيك عصر التنوير** (*Juliette in Dialectic of Enlightenment*) إلى مسرح أنطونين آرتو (Antonin Artaud)، وسينما بيار باولو باسوليني (Pier Paolo Pasolini) ولويس بونيول (Louis Buñuel) والنقد الفلسفي لبيار كلوسوفسكي (Pierre Klossowski).

بدأ جورج باتاي (2001) من تلك الفكرة السادية، فكرة الحدّ وتجاوزه في العالم مابعد - التقليدي. وابتدأ من الدراسات الأنثروبولوجية الخاصة بالرسم على الكهوف لما قبل - التاريخي والتضحيات القبلية، وكذلك من الشعر الفرنسي والرسم التشكيلي السريالي. وكان مركز الاهتمام عند باتاي متمثّلاً في بحثه عن ما دعاه الخبرة الداخلية (expérience intérieure). فراح يبحث متعدّياً الوضعية العلمية والمذهب السلوكي عن ما دعاه الذات الداخلية المعبِّرة. وصوَّر الذات في علاقة محدودة مع الطبيعة الفيزيائية، والرغبة، والموت، قبل كل شيء. فوصف كيف كان يطلق إبراز محرمات سفاح القربى البدائية وحدوداً أخرى بين ما هو مقدَّس وما هو دنس في الأعياد الدينية، وطاقات انتهاك كانت التحقق المبدع للتحريم. فكانت الحالات المتطرفة التي كانت الأولى التي أعطت معنى للقانون الأخلاقي. وفي كتاباته عن الشَّبق، وصف باتاي كيف كان الجمال ينتهك بالوسخ والتعرية، كما انتُهك النقاء والنبالة بالتحقير عبر سائل هادمٍ للحدود بين الأشكال، والجواهر والأجسام، وكذلك بين الطبقات الاجتماعية. واعتبر الجمال والسموّ بمنزلة انخراطٍ خطر في الرعب والعنف المقوّى بعطشٍ لإبادة ذاتية ذات نشوة. وفي ذات الوقت، هذه الإبادة هي شقيقة موقف عطيّة وكرم سياديين للآخرين، من إنفاق الحاكم ذي السيادة ولعبه. ورأى باتاي أن الفن بمنزلة احتجاج ضد طلب الرأسمالية لقاعدة نمو اقتصادي معافى ولحكمه. والفنّ يقف آملاً في إمكانية وجود حالة شعبية عاطفية، وتحدٍّ لهشاشة الذات وعزلتها.

وميشال فوكو أيضاً بنى على تفكير ساد، ونيتشه وباتاي. ففي

كتاباته عن اللغة والممارسات اللغوية، انطلق فوكو من فكرة رولان بارت الخاصة بـ «موت المؤلف» ومن مفهوم موريس بلانشو (Maurice Blanchot) وهو تجريد المؤلف من ممتلكاته كمؤلف. كما وُصف تفكير فوكو بأنه «ما بعد بنيوي» لأنه انطلق من نظرية العلامات عند فرديناند دو سوسور الخاصة بالصفة التفاضلية لمعاني النصوص في داخل أنظمة محدودة من العناصر ذات الدلالة. على كل حال، حوَّل فوكو مفهوم سوسور إلى مفهوم جوهري، متطرف، عبر تأكيده أن الأنظمة المحدود المتعلقة بالعناصر ذات الدلالة لا تكتسب معاني إلّا عبر علاقاتها التفاضلية بأنظمة محدودة إضافية أخرى. وهذا ينتج إرجاءً للمعنى لا نهاية له دعاه فوكو «لغة إلى اللانهاية». وكتب فوكو قائلاً، إن المؤلفين والمولِّدين «ليسوا مصدراً غير محدود من المعاني تملأ كتاباً» لكنه «مبدأ وكيفي معيّن به يمكن في ثقافتنا، للواحد أن يقيِّد، ويستثني ويختار... به يمكن للواحد أن يعيق... التأليف الحرّ، التفكيك وإعادة التأليف للقصة» (221 : 1998). وقال فوكو، إن اللغة لا تظهر كموضوع ثابت للتفكير إلّا بالدرجة التي يختفي عندها متكلّموها وما تدل عليه عن النظر - لأن اللغة ليست مجرّد أداة تواصل. هي اللغة ذلك الوسط ذاته الخاص بالاتصالات والذي فيه تُقام جميع هُويّات الأشخاص المتكلمين وجميع هُويّات الأشياء الممثّلة، ولأول مرة.

وقد برهن فوكو على هذا المفهوم من خلال تحليلات عديدة لأعمال فنية وأدبية. فدرس اللوحة المشهورة لرينيه ماغريت (René Magritte)، لوحة "pipe" كتب تحتها: هذا ليس "pipe" (ceci n'est pas une pipe). وبما يشبه المفارقة لم تنجح لوحة ماغريت

إلّا بمرجعها وذلك عبر فشلها في مرجعها: فاللوحة لم تكن pipe فقد كانت لوحة pipe. وكذلك، درس فوكو شخصية شهرزاد (Scheherazade) في قصص ألف ليلة وليلة (*The Thousand and One Nights*).



7. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Prado Museum, Madrid.

ففي القصص العربية يُقال، إن العروس شهرزاد كانت تسرد قصة في كل ليلة للملك شهريار (Shariyar) لكي تبعد يوم إعدامها لخيانتها كامرأة. وكل قصة تستعيد قصة الليلة السابقة، وفي نفس الوقت، تؤجل خاتمتها إلى الليلة التي تلي. وقد رأى فوكو، هنا السرد القصصي والرواية بمنزلة إبعاد لا متناهٍ للصمت، كهروب

يائس من سقوط المعنى في وجه الموت. فالكلام هروب مما دعاه فوكو «التفكير في الخارج» (la (Thought of the Outside) pensée du dehors). و«التفكير في الخارج» يدلّ على الفضاء الذي صار فارغاً بموت الله الذي وقف مرةً كضامن للمعنى، لكنه احتلَّ الآن المذهب الإنساني والمذهب البراغماتي كبديل مؤقّت.

وفي تأملاته عن نهاية الميتافيزيقيا التي مركزها الإنسان، في كتاب **نظام الأشياء** (*The Order of Things*)، يباشر فوكو بشكل لافت بتأويلٍ للوحة دييغو فيلازكيز (Diego Velázquez) التي عنوانها: **لاس منيناس** (Las meninas)، وهي لوحة من القرن السابع عشر، ومثَّلت منظراً في البلاط الملكي لفيليب الرابع، ملك إسبانيا من 1656 إلى 1657 (انظر الصورة التوضيحية رقم 7). في اللوحة، لم يرسم فيلازكيز ملك وملكة إسبانيا نفسيهما. فبدلاً من ذلك، قام برسم رسّام وهو يرسم الملك والملكة، بحيث لا تُرى صورتاهما إلّا في مرآة خلف وصيفات الشرف(*) (The meninas) اللواتي كن ينحين تحيةً لـ إنفانتا مارغاريتا (Infanta Margarita). وهنا قال فوكو إن «الرجل» و«المرأة» - «ملك الطبيعة وملكتها» لا يظهران إلّا كإحداثيات في مخطط تمثيل. وهما لا يظهران داخل منظر التمثيل نفسه. «فالرجل» و«المرأة» غائبان عن التمثيل، وهما معنيان فارغان.

وفي كتاباته اللاحقة التي دارت حول «العناية بالذات» (Care

(*) عبارة إسبانية تعني وصيفات الشرف. وقد اتّخذها الرسام التشكيلي دييغو فيلازكيز اسماً لإحدى لوحاته، وكان الفنان الرئيسي الممثّل للعصر الذهبي الإسباني. واللوحة تطرح أسئلة حول الواقع والوهم وتخلق نوعاً من العلاقة غير اليقينية بين المشاهد والشخصيات المرسومة. ولهذا السبب وتعقيدات اللوحة الأخرى كانت هذه اللوحة أكثر عمل فني جرى تحليله، وبشكل واسع، في مجال الرسم التشكيلي الغربي (المترجم).

(of The Self، خاصة، في كتابه: **تاريخ الجنس** (*The History of Sexuality*) طوَّر فوكو الهجوم المضاد للمذهب الإنساني الذي كان في تفكيره السابق عبر الرجوع إلى الأخلاق اليونانية - الرومانية الرواقية منها والإبيقورية والخاصة بالجسد. فقال فوكو، إن الأشخاص الحديثين الذين يبحثون عن حقيقة نفوسهم عبر تعاريف علمية للذات - عبر الدواء والطب النفسي - لا يعرفون صفة وجودهم. فالتنوير الشخصي لا يحصل إلّا عبر الشعور، والإحساس، والإدراك الحسّي والتفكير، أي: من خلال كل ذلك (aesthesis). وذكر فوكو أن الذات هي من عمل براعة ذاتية وصياغة ذاتية، الذات عمل فني.

وقد شاركت تأمّلات جاك ديريدا في الفن، والكتابة والحداثة باهتمامات شبيهة باهتمامات فوكو مع تكافؤ الضدّين في المعنى وتحيير أفكار التأليف، والقصدية والذاتية. ففي كتابه: **الصدق في الرسم** (*The Truth in Painting*) (1987) - وهو عنوان مستمدّ من تعليق للرسام سيزان (Cezanne) على أحد رعاته، نعني: و«أقدم لكم الحقيقة عبر الرسم التشكيلي» - (je vous présente la verité en peinture). فكّك ديريدا مقالة هايدغر: «أصل العمل الفني». فشكك ديريدا في كيف تمكّن هايدغر أن يؤكّد أن الفن هو موقع حضور الكينونة، والحقيقة بالتالي، وفي ذات الوقت، بأن هذه الحقيقة «مخفيّة». وبدا هايدغر أنه لم يرَ أن فكرته عن «إحضار» العالم زمنياً، في العمل يتضمّن إمكانية غياب العالم مثل حضوره. فإذا كانت علامات من الرهان تجعل العالم حاضراً من دون مماثلة أو «تمثيل» أي شيء في العالم، فإنه من الممكن أيضاً للعالم أن يكون غائباً عن تلك العلامات، وبالتالي أن ينزلق العمل ويخرج من الحقيقة.

لقد صاغ ديريدا ذلك عبر بعض الأفكار حول الشعر الرمزي لستيفان مالارميه (Stephane Mallarmé). فقد اعتقد مالارميه أنه في اللحظة التي تبلغ فيها القصيدة مرحلتها العليا، مرحلة الكينونة المكتفية ذاتياً، وعندما تفقد كلماتها كل معنى لغوي محدَّد وتردَّد كأصوات فقط، فإن العالمية تكون حاضرة على نحوٍ مطلق في القصيدة وغائبة على نحو مطلق فيها. وخلص ديريدا إلى القول، إن تأويلات هايدغر الأنطولوجية لم «تتقلَّب على الميتافيزيقا»، بل إن هايدغر عاد وانزلق داخلاً في «ميتافيزيقا الحضور» (Metaphysics of Presence). وكتب ديريدا قائلاً، إن هايدغر برهن على «نكوص مهجور ساذج إلى عنصر لحقيقة كان اختراعها بارعاً» (Derrida, 1987: 354-355). قد أخفق هايدغر في التوافق مع التعقيد المحيّر الملغز في الحداثة. فهو وقع في شرك ما دعاه بيرنستين (Bernstein, 1992) وروز (1978) - وكلاهما اعتمد على بنيامين - حالة الحداثة التي تدعى الاغتراب الجمالي (Aesthetic Alienation). هذه الحالة تؤكد مستقبليّة الزمن وعدم إمكانية إلغائه، حتى عندما يخفق في الرغبة إلى العودة إلى الأصل والمطلق. فالحداثة بهذا المعنى تَمْثُلُ في نحيب جوهري ومصير الفن الحديث يَمْثُلُ في «حرمان من الجمال» (Bereaving Beauty) الجوهري.

جيل دولوز جَذْرَنَ أفكار فوكو وديريدا المتعلقة بأزمات الميتافيزيقا الغربية. فرفض دولوز فكرة منطقة التجاوز «الخارجية» مقابل المنطقة «الداخلية» الخاصة بالداخل التعبيري (Deleuze, 1981; Deleuze and Guattari, 1987). وتخلّى دولوز عن الفكرة المفيدة أن الفنان ذاتٌ تعبيرية عانت من «افتقار» لرغبة غير متحققة.

فرأى أن تعبير الفن الحديث عن ذوات فردية منفصلة عن الوجود الفيزيائي «الخارجي» تناقص. فاستشهد دولوز بالنظرة العالمية الأحاديّة للفيلسوف الهولندي في القرن السابع عشر بيندكت دو سبينوزا (Benedict de Spinoza). فسبينوزا اعتقد أن الله والطبيعة «جوهر واحد»، لذا، فإن كل ما هو مثالي متطابق مع كل ما هو مادي. وباتباعه سبينوزا قال ديلوز، إن «التعبير» و«المذهب التعبيري»، اليوم، لا يزيدان على أن يكونا مجرد استعارات تحاول أن تجعلنا ننسجم مع تطابق العقل والمادة ذاك. وهو لم يفسِّر هذا المبدأ الأساسي بنفس طريقة الفلسفة المثالية الألمانية. فلم ترسم تمييزات ميتافيزيقية بين الإنسان والآلة، النفس والدماغ، الروح والحاسب (الكمبيوتر). فكل هذه أوهام خطاب المذهب الإنساني. وناقش ليقول إن ما يُدعى فناً، وشعراً وفلسفة ليس إلّا صفاتٍ مختلفة لأنماط الكينونة والصيرورة للجوهر الفيزيائي الواحد الذي قال به سبينوزا. لذا، فإن دولوز فسَّر الكتّابَ، والرسّامين ومديري الأفلام مثل كافكا، وبروست، و ليوبولد فون ساشر - ماسوش (Leopold van Sacher-Masoch)، وفرانسيس بايكون (Francis Bacon)، وروبرت بريسّون (Robert Bresson) وجان - لوك غودارد (Jean-Luc Godard)، بقوله إنهم كان يستكشفون علاقات مختلفة من الخبرة الجمالية بالجسد، بالصدمة الجسدية والرغبة، بالتشتّت والانتفاخ، بالقوة الفيزيائية، والإرادة، والعنف، والتكنولوجيا والحياة الآليّة. وفسَّر دولوز (1986–1989) الصورة السينمائية من خلال مفهوم هنري برغسون للوعي الزمني بوصفه ديمومة مختبرة صافية في أشكال متحركة على سطوح ذات بعدين. وأشار إلى بروز الأشكال المستوية: الهضاب، والزوايا، والحركات والتكرار بوصفها شدّات حسّية مجرّدة وليس لها أي نهاية تعبيرية أو غاية.

يمكننا القول، إن كلًا من باتاي، وفوكو، وديريدا ودولوز تحدثوا عن نواحٍ مختلفة للأزمة الخاصة بالميتافيزيقا الفلسفية الغربية. فهؤلاء المفكرون لم يقدّموا سوسيولوجيا خاصة بالفن، ولا نظرية فنية. وعلى كل حال نقول، إن تفكيرهم كان معنيّاً بشكل بارز بما هو اجتماعي وجمالي. فقد بحثوا في الأشكال الأدبية والفنية بوصفها مصادر لرؤية معيارية خاصة بالمسائل الفلسفية التي تدور حول الدين، والعلم، والأخلاق والتاريخ. وأظهروا المقدار الذي يتشكّل به الفكر بأنظمة الإدراك الحسّي الجمالي. غير أنهم لم يعملوا على تحويل الفكر إلى جمال بأي معنى إشكالي. و«لم ينزلوا بالفلسفة ويدخلوها في الأدب والشعر»، كما قال هابرماس (1987). فتفكيرهم ليس «ما بعد حديثي» بأي معنى يتعلق بهجران القيم الجوهرية الحديثة للسلوك العقلي الحياة. ومهما يكن من أمر، فإن ما لا شك فيه، هو أن تفكيرهم أكَّد بشكل بارز عدم اليقين الإبستيمولوجي والتضارب اللغوي. وهذا ما جعله مشتركاً مع بعض الشعارات الفكرية لمذهب ما بعد الحداثة. أما الآن، فسوف نحتاج لأن نرى كيف قوَّت عناصر من تفكيرهم مفسّري مذهب ما بعد الحداثة في الفن والثقافة الجمالية، في أواخر القرن العشرين.

مذهب ما بعد الحداثة

شاع مصطلح «ما بعد الحداثة» في أوائل سبعينات القرن العشرين، عندما كان يستعمل من قِبَل المهندسين المعماريين شارل جنكس (Charles Jencks) وروبرت فنتوري (Robert Venturi) لوصف نمطٍ جديد من مزج الآثار الفنية والانتقائية اللعوب في بناء الجمالية (Harvey, 1990). وسرعان ما صمد المصطلح وأخذ

موقعه في النقد الفني ليدلّ على النفور المتنامي من الافتراضات الحديثة العالية المتعلقة بالتقدم الخطّي في تاريخ الفن. وبعد انفجار فن البوب في ستينات القرن العشرين، لم يعد من الممكن أن يُقال، إن مدرسة فنية معينة أو «مذهباً» سيتبع على التوالي، كحركة أمامية. فقد شهدت ستينات وسبعينات القرن العشرين عدداً من الحركات المتزامنة تمتد من مذهب الحدّ الأدنى والمذهب التصوّري إلى فن الأرض، وفن الجسد، والأداء، وتجهيزات وأحداث. بعد الحرب العالمية الثانية حلَّت نيويورك محل باريس كمركزٍ للعالم الفني، لكن في سبعينات القرن العشرين لم توجد مدينة يمكنها أن تدّعي مركز القيادة. وبهذا المعنى ارتبط مذهب ما بعد الحداثة بعدم التحديد المكاني والزماني في الأساليب والحركات الفنية، و«اللامركزية». وقد دلّ مذهب ما بعد الحداثة على ابتعاد عن المبادئ الحديثة، ومبادئ اتّساق الأسلوب والنقاء لصالح الانتقائية في الأسلوب. فهو قدَّم مزيجاً من الأنواع والأوساط. وعرض الجمع بين المتباين والمتغاير، وبين المرح والعامي، والاحتفاء بالسطح، واللعب، والانتشار، والجمع والإرداف.

والآن سوف نلقي نظرة على عددٍ من الإسهامات التي تربط الأفكار الرئيسية في فن وثقافة القرن العشرين بديناميكا بنيوية في الأحوال الاجتماعية للحداثة الأخيرة. وبتتبّع خط التشوّش الجديد في الأسلوب الجمالي، شرع النقّاد الفنيون في سبعينات القرن العشرين في إعادة التفكير في الحداثة منذ أواخر القرن التاسع عشر. فمن منظور الثورات الثقافية في ستينات القرن العشرين، بدت الحداثة شأناً استثنائياً بعيداً عن الحياة العامة. فالمهندسون

المعماريون ومصممو الأزياء مثل لو كوربوسييه، ومايز فان در روهي، ووالتر غروبيوس مثَّلوا مثلاً عليا اجتماعية طوباوية. ومع ذلك، فإن أشكالهم البسيطة وخططهم المدينية لم تبدُ مصنوعة لمساكن البشر. وفي بعض الحالات كانت قريبة من حالة العمارات البرجية العالية والموحشة ومشاريع البيوت الشعبية في أوروبا الشرقية في زمن الاتحاد السوفياتي. فالبيت، كما قال كوربوسييه (Corbusier) مرة بشكل مثير هو «آلة للعيش فيها». وكذلك، أعلن أدولف لوس (Adolf Loos) أن هدف الفن هو «اتحاد الشكل والوظيفية». ومثَّل الرسامون الحديثون مرةً الأفكار الاشتراكية الثورية. أما الآن، فقد صارت أعمالهم مفصولة بعيداً خلف أبواب المؤسسات الحامية.

وقد اعتبر الناقد الأميركي كليمنت غرينبرغ (Clement Greenberg) ملخِّصاً لتلك الصورة، صورة قاعدة الحداثة المعزولة. ففي كتاباته في خمسينات وستينات القرن العشرين استهجن غرينبرغ المذهب السريالي وفن البوب معتبراً إياهما منحرفين عن المجرى الحقيقي لتطوّر الفن الحديث. وأكَّد غرينبرغ أن التجديد يَمْثُلُ «في استعمال الطرق الرئيسية لنظام معرفي لنقد النظام المعرفي ذاته لا لتدميره، بل لزيادة تحصينه في نطاق قدرته» (1993: 85). وقاد غرينبرغ المذهب التعبيري المجرّد والتجريد الشديد في خمسينات القرن العشرين مناقشاً وقائلاً إنهما، وحدهما حقَّقا مبادئ الحداثة الصحيحة، ومبادئ الإخلاص لصفات البعيدين للوحة المسطّحة. وبنفس روح مدرسة فرانكفوت، حطَّ غيرنبرغ من قيمة «الثقافة الواسعة». فذكر أن «سقط المتاع» الفني ينقل «خبرة بديلة وأحاسيس مزيفة» في «صور زائفة أكاديمية عن الثقافة الأصلية» (1961: 10).

وقد رُفضت رؤية غينبرغ من قِبَل العديد من النقّاد، في سبعينات وثمانينات القرن العشرين الذين أشاروا إلى التفاعل الذي لا يتوقف بين الفن الحديث والثقافة الشعبية. وتكلَّمت روزاليند كراوس (1985) عن «الأسطورة الحديثة» القائلة بمبدأ لا يعكس موجوداً على نحو مقدَّس، بعيداً عن التكرار اليومي، ومؤسساً في «العمق» و«الأصالة» و«الفرادة». وبالاعتماد على ما قال رولان بارت (1972)، بيّنت كراوس كيف يجمع الفنانون الحديثون ويبادلون العناصر، من أنظمة العلامات المتبادلة في الحياة المدينية اليومية. فالفنانون لا يخترعون مدلولات جديدة وإنما يعيدون جمعها من المصفوفات من الأشكال، والصور، والسطوح والبُنى الأسطورية في الخيال الاجتماعي.

ناقش أندرياس هوسين (1986) وقال، إن الحداثة نشأت بشكل جوهري، من ردّ الفعل على «الثقافة الواسعة». وقال هوسين، إن هم الحداثة تركَّز على الإشراف على «الفاصل العظيم» بينها و«الجمهور» وضبطه. فالحداثة «كوَّنت نفسها عبر استراتيجية إبعاد قلق من التلوّث بغيرها» (1986: vii). غير أن أول ظهور للحداثة كان في الشوارع، والمقاهي وصالات الرقص. وكان ما يدعى «عالياً» وما يدعى «دونياً» متساندين بشكل سرّي دائماً. ووصف هوسين الثقافة الواسعة بأنها «شبح أسرة (الحداثة) يقعقع في القبو». ومتّبعاً بيتر بيرغر، عرض هوسين تمييزاً بين الحداثة والطلائع (avant-garde). ففي حين انتهت الحداثة في الصورة تشكيلاً مؤسَّسياً، فإن الطلائع أسهمت بنشاطٍ في الحياة الثقافية الواسعة. وربط هوسين الطلائع، في عشرينات وثلاثينات

القرن العشرين بداداء وبالهجاء الكرتوني السياسي، وبمسرح عمال المعامل والكاباريه وناقش هوسين ليقول، إن كتّاب البيت (Beat Writers) وفناني البوب (Pop artists) في ستينات القرن العشرين كانوا الأوائل الذين عزّزوا روح الانتهاك الشعبي والإثم عند الطلائع. واعتبر هوسين ثقافة البوب (pop) في ستينات القرن العشرين أنها الموجة الأولى للنزاع الثقافي مابعد الحديث. ويتبعها موجة ثانية في سبعينات وثمانينات القرن العشرين شهدت حضوراً كبيراً لما هو تزييني ونقصاناً للثوري.

ويشبه شرح هوسين من بعض النواحي مفهوم بيتر سلوتردجك (Peter Sloterdijk) لمذهب ما بعد الحداثة بوصفه ثورة حسّية، وضحك هجائي وتحدي جسدي. ففي كتابه: **نقد العقل الشاك الساخر** (*Critique of Cynical Reason*)، ربط سلوتردجك مذهب ما بعد الحداثة بشخصية يونانية قديمة، شخصية ديوجينيس (Diogenes)، الذي قاوم إمبريالية ألكسندر الكبير، وهو "Kynic" بالمعنى اليوناني المفيد الشاكّ الفوضوي الباحث عن الملذات والذي ليس «شاكاً» بالمعنى الحديث المفيد، إمّا السائد المسيطر أو المهزوم (Sloterdijk, 1988).

وتحدث آرثر دانتو (1997) عن الحالة «مابعد التاريخية» للفن المعاصر. وبعودته إلى كتاباته الأولى عن عوالم الفن وتنقيحه لها وإعادة إنشائه لأطروحة هيغل عن نهاية الفن، قال دانتو، إن الفن لم يعد يدعم «سرداً قصصياً مهماً» لمسلسلات التطوّر. وانتقد غرينبرغ بقوله، إن المرجعية الذاتية المتزايدة للفن في أواخر القرن العشرين ليست علامة أي ميعاد معيّن يفيد أن على الأعمال الفنية أن تحققها

لكي تحسب فناً. على العكس من ذلك، هي علامة على استنفاد أي معيار معيّن مسيطر. أو مجموعة من المعايير السائدة، خاصة بالفن. فمنذ سبعينات القرن العشرين تبع الفن «بعد نهاية الفن». واليوم، لا توجد معايير مظهرية على الأعمال الفنية أن تتطابق معها لتكون فناً. «ولا يوجد قيود قبليّة تحدِّد كيف يجب أن تبدو الأعمال الفنية - فقد تبدو مثل أي شيء»، هذا ما دبّجه يراع دانتو (16 :1997). وبهذا المعنى عاد الفن اليوم إلى حالة من اللاتعيّن مثل تلك التي كانت قبل نشوء فكرة الفن في أوروبا عصر النهضة، أي: قبل ظهور البيانات، والبرامج و«المذاهب» الخاصّة بالفن.

والآن سنتأمّل في تنظيرات تصل ما بين مذهب ما بعد الحداثة في الفنّ ومظاهر من ثقافة المستهلك الحديث الأخيرة من جهة، والصور الذاتية الفلسفية للحداثة، من جهة أخرى. وتلكم هي إسهامات جان بودريار وجان - فرانسوا ليوتار. بدأ بودريار من مقالة بنيامين حول «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي» (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) فناقش بودريار (1985، 1997، 2001) قائلاً، إن الأعمال الفنية «الأصلية» لم تعد موجودة: فلا يوجد سوى نسخ، ونسخ عن نسخ - نسخ لا يمكن تمييزه عن موضوعاته. فلا يوجد إلا «صور زائفة» و«تزييفات»، أي: نسخ فوتوغرافية وسطوح أفلام فقط، من دون مرجع حقيقي في العالم. و«الصورة الزائفة» في اللاهوت المسيحي تعني المظهر الكاذب للمقدّس الذي «يخفي» وجود الله وحضوره. واليوم المظاهر الكاذبة ليست كاذبة ولا صادقة. فما هو «حقيقي» انهار وصار خيالياً. والواقع الاجتماعي تفجّر متحولاً إلى نظام من الإعلام الواسع، صوره «واقعية

أكثر من الواقعي». وبهذا المعنى تحدث بودريار عن «ابتهاج عظيم بالاتصال» حلَّ محلّ مبادلات المعلومات للتفاعل العالمي الحقيقي. وقد فهم بودريار الثقافة مابعد الحديثة على أنها حالة إيجابية، فهي مثل السرطان، لا تعترف بأي علاقة بالغياب والنفي، ولا «بتبادل رمزي مع الموت». فالمشاريع المعمارية المثيرة مثل مركز بومبيدو (The Pompidou Centre) وقوس الدفاع في باريس (Arc de la Defense in Paris) لا يجمعان القضاء الاجتماعي ويوحدانه، فهما يمتصّان بيئات المدينة المحيطة ويحوّلانها إلى فراغ، مثل ثقوب سوداء. ورأى بودريار أنه في حين أن تلك المشاريع طلبت الهروب من العادي المبتذل، فقد أغواها المبتذل بشكلٍ مشؤوم فاجع. وشبَّه جاذبيتها بمنطق «الزيّ» الذي عرَّفه بالقول، إنه «الجميل الذي امتصَّ كل طاقة القبيح». وكما أن «الزائف هو بهجة الواقعي»، كذلك «الزيّ هو بهجة الجميل: الشكل الصافي والفارغ للجمالية اللولبية» (190 :2001).

ومهما يكن من أمر، فقد ذكر بودريار بشكل يبعث على الجدل، أن التحليل السوسيولوجي للثقافة لا علاقة له بموضوعها ما لم يغويه الذي له وسيط وتافه. فبالنسبة إلى بودريار، لا تغيّر المفاهيم المعيارية الخاصة بـ«النقد» و«النفي» النظام، فهي تساعده على إعادة إنتاجه نفسه. وراهن بودريار على أن الفكر يكون نقدياً عندما يبعد عن «النقد». وبهذا المعنى قدَّم شكلاً لأعراض وعلامات الشرّ فيه يدل «الشر» (la mal) على فراغ برّاق. وزهور الشر (*Fleurs du mal*) عند بودلير، هي: التلفزيون، والإعلان، وثقافة المستهلك. وفي حين تمثَّلت استراتيجية بنيامين وأدورنو في نفي الشرّ ديالكتيكياً، فإن استراتيجية بودلير تمثَّلت في اللعب مع الشرّ، «بشكل مصيري» و«ساخر».

مذهب ما بعد الحداثة عند ليوتار أقل عدميّةً من مذهب بودريار، وأكثر اهتماماً بالخطاب الفلسفي المعياري الخاص بالحداثة. وبشكل خاص نقول، إن ليوتار (1984 a) عارض تحويل هابرماس الحياة الجمالية إلى «منطقة» مكوِّنة من مكوّنات العقل. ورأى ليوتار في ذلك استيلاءً قانونياً له قدرة تدمير النزاعات التحريري و«الفروقات» بين الألعاب اللغوية. فهو بحث عن حساسية جمالية تدميرية تتعدّى ما اعتبره المطالب الضمنية الضابطة التي قالت بها النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. وتابع هذا البحث عبر قراءة كَنْت: **نقد الحكم** (*Critique of Júdgement*) مشيراً إلى شرح كَنْت للسامي بوصفه خبرة أفكار العقل التي تتعدّى جميع مقولات التمثيل الثابتة. وقال ليوتتار إن الفن مابعد الحديث، مثل السامي عند كَنْت «يعرض الذي لا يمكن عرضه». فالفن مابعد الحديث يعرض ما لا يمكن عرضه في ظل مقولات محدَّدة. الفن مابعد الحديث هو المحسوس الذي يخلق فكرة ما لا يمكن عرضه.

ولاحظ ليوتار قائلاً، إن الفن الحديث بدأ هذا العبور من الواقعية والتمثيل إلى التمثيل التجريدي للّامرئي، في توقٍ لحضور هو غائب. وعلى كل حال نقول، إن الفن مابعد الحديث يذهب إلى أبعد من ذلك. فالعمل الحديث هو نحيب بروست على الزمن الضائع. أما العمل مابعد الحديث فهو العلامات المعبرة الفرحة والسريعة الزوال عند جويس. فالعمل مابعد الحديث يبحث عن ما سبق أن حصل: النموذج البَعْدي. وكتب ليوتار قائلاً، إن «العمل لا يمكن أن يصير حديثاً إلا إذا كان ما بعد حديث أولاً. لذا، فإن مذهب ما بعد الحداثة، والمفهوم على هذا النحو ليس حداثةً في

نهايتها، وإنما في حالة النشوء، وهذه الحالة ثابتة» (1984 a: 79). والأعمال الفنية لا تكون حديثة إلا إذا توقّعت زوالها، كما سبق لها أن صارت ما هي. وعندما يسقط الفن الحديث نفسه في صيغة فعل المستقبل - كما سوف يكون - يصير ما بعد حديث، ويكرّر نفسه.

بودريار وليوتار ناقشا انطلاقاً من وجهة نظر مذهب متطرّف يساري يضمر شكوكاً في مشاريع التنوير الكلاسيكية الخاصة بالنقد الشامل. ولكي نفهم هذه الأنواع من التدخّل، في ضوء مركَّز، نحتاج لأن نوسِّع نقاشنا، عند هذه النقطة، وندرك بعض المظاهر التي فيها تصوغ الأفكار الرئيسية لما بعد الحديث بُنى للإنتاج وللاستهلال الرأسماليين التقدميين، في أواخر المجتمع الحديث. والمعلّقان البارزان، في هذا المجال، هما: فريدريك جايمسون وديفيد هارفي.

تكلم جايمسون عن الجمالية ما بعد حديثة عبارة عن تعزيز عشوائي لجميع أساليب الماضي، «لعبة إلماعة أسلوبية عشوائية» (1991: 18). وتتميّز هذه الجمالية بعدم ظهور التاريخ خلف الآثار الفنية المحاكية، الاقتباسات والنصوص المتداخلة. وأشار جايمسون إلى عمارات مثل أوتيل بونافنتور (Bonaventure Hotel) في لوس أنجلوس وبيازا إيطاليا (Piazza Italia) في نيو أورلينز (New Orleans) والهندسة المعمارية الشعبية لفرانك غيهري (Frank Gehry). هذه الأشكال تثبّت تسطيح المرجع وتحويله إلى مجرد سطح. وقابل جايمسون صورة حذاء الفلّاح عند فان غوغ ولوحة إدفارد مونش (Edvard Munch) التعبيرية: الصرخة (The Scream) مع لوحة (Diamond Dust Shoes) لآندي وارهول. فصورة وورهول المبهرجة تسخر من غياب

الذاكرة التعبيرية والتوقيع الشخصي. فقال جايمسون إن مثل هذه الأشكال تشهد على «تضاؤل العاطفة»، وتصدّع الذات، و«فقدان للعمق» جديد. في فيديو موسيقى البوب (pop music)، وفي قرقعة الإعلان على التلفزيون، يُجمَّد الزمن ليتحوّل إلى حاضر مفصوم، وإلى دلالات مادية «غير مترابطة ومتقطعة عاجزة عن الترابط في سلسلة متَّسقة» (1985: 199). وتصير كل لحظة منعزلة متوتّرةً، حاضرةً، ناشطةً ومباشرة عندما تنهار المعاني وتتحول إلى مجرد حرفية. والعالم «ينذر بالصيرورة جسداً لامعاً، ووهماً مجسَّماً، واندفاع صور فيلم من دون كثافة» (1984: 120). وعلَّق هارفي (1990) بمثل ذلك على مشاهد المدن الواسعة في أواخر القرن العشرين البدائية في مدينة لوس أنجلوس. فالبيئات التاريخية لعلاقات الإنتاج الاجتماعية جُوِّفت خلف السطوح المشهدية. وأفلام مثل فيلم رايدلي سكوت (Ridley Scott): *Blade Runner* وفيلم وِمْ وندرز (Wim Wenders): *Wings of Desire* تحريّا ذلك المعنى، معنى فقدان الاتجاه المكاني - الزماني، المتَّصف بتراجع الفردية الإنسانية خلف النسخ المطابقة والتكرار.

جايمسون وهارفي برهنا على محو مذهب ما بعد الحداثة الرمزي لعلاقات الإنتاج المادية الحقيقية. فألقيا ضوءاً على أهمية الصورة الفوتوغرافية ذات الحنين، ومستودع المعمل المحوَّل إلى مقهى، والمكتب المفتوح الخطة وذي التهوية والمصعد الزجاجي المصقول كثيراً. وحرّكا مفهوم إرنست ماندِل (Ernest Mandel) للـ «الرأسمالية المتأخرة» لكي يبيّنا كيف تنشأ وتفيض الأشكال الثقافية مابعد الحديثة من أنظمة إنتاج، وتوزيع واستهلاك رأسمالية

«مرنة» وغير منظمة. ولم يؤكّدا التحديد السببي المطلق للبُنى الفوقية الثقافية من قِبَل القاعدة الاقتصادية. وأقرّا بالاستقلالية النسبية ولا تزامن القواعد الجمالية والعلاماتية بالنسبة إلى الأنظمة السياسية والاقتصادية. ومع ذلك، بيّنا كيف تصوغ الأشكال الثقافية مابعد الحديثة تحوّلات محدَّدة في بُنى التنظيم الرأسمالي في أواخر القرن العشرين. وأكثر من الإشارة إلى اتجاهات السوق ومواقعه السريعة الزوال، وإلى معدّلات تحوّل سريعة، وتغيّرات في التصاميم سريعة، وحسابات سريعة آيلة إلى الزوال في السلع الاستهلاكية، وإلى تزايد قيادة أنظمة الإنتاج بتكنولوجيا المعلومات، وإلى ممارسات استهلاك مدارة بصور وعلامات أسلوب حياة غير مباشرة.

وقد طرحت ملاحظات جايمسون وهارفي قضايا سياسية حول مذهب ما بعد الحداثة، دفعت مساهمين حديثين كثيرين إلى الابتعاد عن افتراضاتها المسيطرة. وإلى هؤلاء المساهمين نتحوَّل الآن.

وراء ما بعد الحداثة، الاستقلاليّة والانعكاسيّة

يوحي التفكير النقدي في المجتمع المعاصر أنه في حين أن المذهب الحديث، بوصفه لغةً خاصة من التمثيل الفني، ينتمي الآن إلى الماضي، فإن الحداثة ظلَّت الأفق الوحيد الذي يمكن الدفاع عنه عقلياً لعصرنا الحاضر، وأنها لم «تُتَجاوز» بصورة محدَّدة من قِبَل مذهب ما بعد الحداثة. وكما كتب ت. ج. كلارك وبشكل بليغ:

لأن «الحداثة» التي تنبّأ بها المذهب الحديث قد وصلت في الأخير، فإن أشكال التمثيل التي عملت على إنشائها، أصلاً هي غير مقروءة الآن. (أو لا يمكن قراءتها إلا بعنوان خيالي رافض

- «للنقاء»، وللبصر، وللشكلية وللنخبوية... إلخ). فالمحرقة المتدخّلة بالقوة (واللامتناهية) كانت تحديثاً. فالمذهب الحديث الآن لا يفهم لأنه تعامل مع الحداثة بشكل غير كامل. فمذهب ما بعد الحداثة يسيء فهمَ تخريب تلك الأفكار السابقة، أو الحقيقة المفيدة، وأننا من حيث نقف تبدو مخرّبة، ومخرّبة للحداثة ذاتها - غير عارفين أن ما نحياه هو فوز الحداثة» (1999: 2-3).

سنناقش، الآن، بعض التطورات التي تتعدّى مذهب ما بعد الحداثة في النظرية الاجتماعية والجمالية الحديثة. ونبدأ بمفهوم «الحداثة الانعكاسية».

بِكْ (Beck)، وغيدنس ولاش (Lash, 1994) اقترحوا تصوير مذهب ما بعد الحداثة على أنه بعدٌ إضافي من أبعاد «الانعكاس» في داخل الحداثة نفسها. وتطبيق مقترح بِكْ، وغيدنس ولاش على مذهب ما بعد الحداثة في الفن معناه عدم اعتبار فن أواخر القرن العشرين مبطلاً أفكار النقد والتنوير. معناه النظر إليه منظّماً هذه الأفكار بأسلوب ألطف ومستغل لمحاولة إنقاذها من التعصّب ومن إمكانية التحجّر داخل المؤسسات القائمة. فبهذا المعنى يمكننا القول، إن العوالم الفنية في العقود الحديثة صارت ذات وعي ذاتي مؤسساتي، وأكثر استجابة للحوار العام، وأقل تعرّضاً للشبهة وللخطر من التمييزات الإشكالية لصالح مصادر معيّنة وقواعد فنيّة معيّنة على حساب الأخرى. فبالمقارنة مع خمسينات القرن العشرين، نجد أن عوالم الفن الغربي صارت أكثر اشتمالاً على النساء وعلى أكثرية الفنانين من غير اللون الأبيض، مساواتياً أكثر من السابق في انتقائها لموضوعات العرض وبرامجه، كذلك فإن

الجمهور الشعبي العام المهتم بالفن ازداد عدده وتنوَّع. وغدا الفن فرصة اجتماعية ومساهمة اجتماعية عند أقسام واسعة من الشعب. وطبقاً لهذه الخطوط، علَّق لاش قائلاً، إن فن أواخر القرن العشرين أقرَّ بوضوح بالتعايش وبالأصل المشترك بين ما هو «عالٍ» وما هو «دوني»، وبالهُويّات التي كانت، تاريخياً مهمَّشة ومغلقة في الحياة الاجتماعية (Beck, Giddens and Lash, 1994: 135-143).

تفيد هذه الأفكار أنه حتى عندما يتعرَّض ميدان الجمالية لتحوّلات كثيرة، في مراحل مختلفة من مراحل الحداثة، ويصير غامضاً أو مشوَّشاً عند أطرافه ويصير منخرطاً أكثر بوعي ذاتي في نزاع على الهّوية ثقافي، فإنه لا يفقد مظهره الأساسي المتمثِّل في الصحة الاستقلالية النسبية. فالفن لا يفقد قدرته على دعم وتعزيز الممارسات الخاصة بتبادل الافكار البينذاتي (Intersubjective) والمتعلقة بالقيمة الجمالية. وعندما تختلط الأنواع وثقافات الذوق وتزول «الحدود الفاصلة الكبرى» بين المؤسسات، فإن النقاش حول قيمة الأعمال الفنية لا يتعرَّض للحظر. والآن سنناقش عدداً من المنظّرين الأوروبيين الحديثين ممن طوروا وأتقنوا هذه الإمكانية المستمرة، إمكانية التقييم الجمالي المنخرط اجتماعياً، ومتحولين بدئياً إلى أعمال ألبريخت فيلمر (Albrecht Wellmer).

فيلمر (1992) الذي كان في الأصل مشاركاً في مدرسة فرانكفورت في ستينات القرن العشرين، ناقش وقال إن مذهب ما بعد الحداثة رمى طفل التنوير الجمالي مع ماء غسله المؤلف من العقائد الحديثة. ومذهب ما بعد الحداثة أغفل «ديالكتيك الحداثة وما بعد الحداثة». وقال فيلمر، إن كلام ليوتار عن السامي كان شرحاً غير

كافٍ لكيفية فتح الفن للوعي وتغييره لمظهر العلاقات الاجتماعية. فهو يحتاج لتصويب عبر توجّه أقوى نحو السلبيّة الفكرية. على كل حال، ذكر فيلمر أن ليوتار أشار إلى بعض المظاهر التي فيها يتطلّب مفهوم أدورنو للحقيقة أو الصدق في الفن إنشاءً أعظم للشعور والعاطفة في التجربة الجمالية. وذكر فيلمر أنه، عندما يُجمَع تأكيد ليوتار على العاطفة مع تأكيد هابرماس على التواصل، فإن مفهوم أدورنو للحقيقة أو الصدق يمكن إعادة الدفاع عنه بشكل بنّاء. وقد قدَّم فيلمر فهماً للحقيقة أو الصدق في الفن، على أنه «ظاهرة تدخّل» بين أبعاد متعددة من الصحّة. فالحقيقة أو الصدق في الفن يجب أن لا يُحوَّل إلى تمثيل معرفي، ولا يُنزل إلى شدّة عاطفية. فيمكن البرهان على أن الفن التنويري يشير إلى «بُنى مفتوحة لم تعد من النمط الفجّ، ونمط التفريد والتجميع»، وبالتالي إلى «يوتوبيا حقيقية من الاتصال اللاعنفي». غير أنه بفعله ذلك «فليس الحضور الوهمي لحالةٍ لم توجد بعد، وإنما الاختفاء الاستفزازي لعملية تبدأ بتحويل الخبرة الجمالية إلى عمل رمزي أو اتصال» (21 :1992).

كل واحد من فرانز كوب (Franz Koppe) ومارتن سيل (Martin Seel) وكرستوف منكي (Christoph Menke) طوَّر مقترح فيلمر بطريقة مختلفة (Harrington, 2001). فاقترح كوب (1983) إدخال الأعمال الفنية في سياقات اتصال بوصفها موضوعات ترفع وتقوّي قوانا الخاصة بالاتصال بإضفائها تعبيراً فكرياً على الحاجات البينذاتيّة المشتركة، حاجات صنع المعنى في الخبرة المعيشة. فمقدار ربط الأعمال الفنية لتلك الحاجات ربطاً صادقاً ورؤيوياً هو مقدار ما تكون معبّرة جمالياً. وبمقدار

عدم تلبيتها لتلك الحاجات بجعلها الحاجات غير المتحققة تبدو متحققة هو مقدار ما تكون فقيرة جمالياً. إنه مقدار ما تكون «وهمية» و«أيديولوجية». وهو المقدار الذي به تجعل التجربة غامضة.

مارتن سيل (1985) ابتدأ من مفهوم جون ديوي (John Dewey, 1934) الفلسفي البرغماتي(*) (Pragmatist) «للفن بوصفة خبرة».

(*) البراغماتية فلسفة أميركية كان أشهر فلاسفتها الآتية أسماؤهم:

I. تشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839-1914).

1. فيلسوف أميركي، كان أول من نحت هذا المصطلح Pragmatism الذي عنى به مذهب النتائج العملية لأن لفظة Pragma تعني العمل.
2. إذن، منذ البداية نقول، إن بيرس كان مدافعاً عنيداً عن التجربة (Experimentalism) المذهب الذي مبدؤه التجريب. لذلك يمكن القول إن مذهبه أقرب إلى التيار الفكري المختبري (Laboratory Philosophy) منه إلى التيار الديني. من هنا كان مذهبه متعارضاً مع مذهب الحدس(Intuitionism) ومذهب القبيلة (Apriorism).
3. جوهر مذهبه يتمثل في نظريته في معنى التصوّر Concept حيث قال، إن معنى التصوّر هو مجموع نتائجه العملية ليس إلا.
4. كما دافع بيرس عن معتقده بأن كلّ قضية (جملة) هي عبارة عن فرضية امتحانها نتائجها العملية التجريبية.

II. وليام جايمس (1842-1910) (William James):

1. فيلسوف أميركي أيضاً، تابع براغماتية بيرس. ويعتبر في الولايات المتحدة الأميركية المؤسس لعلم النفس التجريبي (Experimental Psychology).
2. طوّر جايمس نظرية بيرس في معنى التصوّر فصاغ نظريته في الصدق التي مفادها أن صدق التطور ليس سكونياً أي أن التصوّر لا يملك في ذاته صدق، بل صدق يحدث له في التجربة (Experience). التصوّر يصير صادقاً من خلال التجربة. معنى ذلك أن المعرفة (Episteme) ليست جاهزة بل هي ابنة التجربة.
3. واضح أن ما ذهب إليه جايمس ينتمي إلى الفلسفة التجريبية الحسية (Empiricism) التي ولدت في بريطانيا مع الفلاسفة جون لوك (John Locke) وديفيد هيوم. كلن براغماتية جايمس أكثر تطرفاً.

III. جون ديوي (1859-1902):

1. جون ديوي فيلسوف أميركي وهو ثالث البراغماتيين.
2. جوهرياً كانت براغماتية ديوي نظرية في المعرفة (Epistemology) أقرب إلى الفلسفة =

ناقش سيل ليقول، إن القيمة الفنية تنشأ من طريقة تغيير الأعمال الفنية المظهر الخارجي للخبرة اليومية. الأعمال الفنية تحدث طرقاً للرؤية، طرقاً «للخبرة» (Erfahrung machen) من الخبرة التي سبق أن «حصلنا عليها» (Enfahrung Haben). وبلغة نيلسون غودمان (1978) تحدث الأعمال الفنية «طرقاً لصنع العالم»: طرقاً في تمثيل الظواهر في أنظمة علامات منفصلة عن الأنظمة اللغوية المستقرة. لذا، فان الأعمال الفنية تضفي معانٍ تجربية لا يمكن نقلها بطريقة أخرى، أي عبر بنية القضايا (الحمل) الخاصة بالخطاب النظري أو عبر الخطاب الأخلاقي - العملي الموجِّه. وتلك الأعمال التي تنوِّرنا حول عالمنا وحول علاقاتنا الاجتماعية بالآخرين تثير الموافقة الجمالية. لذا، نحكم عليها بأنها «ناجحة». والأعمال الناجحة جمالياً تستغلّ وسطها الحسّي بطريقة توسِّع من آفاق إدراكنا وتتحدّى فهمنا. والأعمال الفنية غير الناجحة جمالياً لا تقوم إلا بتكرار أو إعادة إنتاج منظور سبق أن حصلنا عليه [كما في صيغة مبتذلة (cliché)]، أو تشير إلى العالم بطريقة حرفيّة متطرّفة (كما في الفن المفرط في الواقعية)، أو تفشل في جمع الجمالي مع العملي - الأخلاقي (كما في الفن المتطرّف أخلاقياً ودعائياً). وفي أي حال، لا بدَّ من أن يُبيَّن دائماً أن العمل الناجح هو ناجح عبر نقاش بين - ذاتي (Intersubjective) مدعوم من إرجاع برهاني إلى صفات خبرة إدراكية حسية.

= الأخلاقية المستهدفة خير الفرد والمجتمع وذلك بسبب ثقافته في علم الاجتماع على وجه الخصوص (بالإضافة الى علم النفس والبيولوجيا).

3. براغماتية كانت بمنزلة تقنية أو تحسين لبراغماتية جايمس. فنظريته في الأفكار او التصورات تفيد بأنها مجرد أدوات (Instruments) عملية للتعاطي مع مواقف محددة أو، يقول، إنّها عبارة عن استجابات (Reponies) لتلك المواقف (المترجم).

أما كرستوف منكي (1989)، فقد قال، إن الفن في الحداثة لم ينجز الاستقلالية فحسب وإنما «السيادة» أيضاً. وعنى منكي بـ «السيادة» قدرة الفن على المطالبة ضد العقلانية في ذات الوقت الذي يكون فيه معزَّزاً منها. الفن سيّد في قدرته على التحدّي، والامتداد والمزايدة على التفكير العقلاني، بالرغم من أنه ذاته لحظة في نقد العقل لنفسه. والفن يستجيب للاتصال العقلاني وهو سيّد في سلبيته الجمالية. وفي سلبيته الجمالية ذات السيادة، يظلّ الفن ملغياً نفسّه، ونفسّه مصلحاً على الدوام.

وبالمثل، ناقش المنظّر الفني البلجيكي تيري دو ديوف (Thierry de Duve) مدافعاً عن طريقة تؤلف ما بين الجمالية الكَنْتية والوعي التاريخي المحوِّل إلى نسب. فذكر ديوف أنه يمكن قراءة كَنْت «على غرار» و«طبقاً لـ» (d'après) لإرث مارسيل دوشامب. فمن جهة نقول، إن الإرجاَع المؤسساتي لوضعية الفن إلى الأشياء اليومية ليس مردّ أفعال تصنيفية، إنه تقييمات مستجيبة لخبرة بينذاتية مشتركة. ومن جهة أخرى نقول إن الخبرة الجمالية للفن تعتمد على ارتباط نقدي بإنشاءات الفن الاجتماعية – التاريخية. وبهذا المعنى اعتبر ديوف الفن الجمالي المعاصر وفي ذات الوقت حديثاً وما بعد حديث. والفهم الجمالي هو ما بعد حديث ما دام تأسيس الفن «ينتهي» دائماً. غير أنه يظلّ حديثاً ما دام هذا «الانتهاء» ذاته يجدِّد تأسيس الفن على مستوى آخر. فيمكننا القول، إن الحداثة تحدثن ذاتها. الحداثة تلغي التقليد عن التقليد، لكن الحداثة تسقط في مذهبها التقليدي ما لم تحدثن عمليتها وباستمرار، فكرياً وبشكل متواصل.

والآن سوف ننظر في إحدى التشكيلات النهائية لذلك التفكير

الانعكاسي في نظرية الأنظمة الاجتماعية عند نيكلاس لوهمان.

في كتابه **الفن بوصفه نظاماً اجتماعياً** *(Art a Soial System,* *2000)*، يتتبَّع لوهمان التطور التاريخي للفن إلى أن صار بتزايد «نظاماً اجتماعياً»، مستقلاً. ومن هذا الوجه، كان تحليل لوهمان شبيهاً بتحليل ماكس فيبر وقصص تحديث كلاسيكية أخرى. ومهما يكن من أمر نقول، إن لوهمان اختلف عن السوسيولوجيا الكلاسيكية في زعمه الأساسي المفيد أن الحياة الاجتماعية لا يمكن تصوّرها حصرياً بمفردات العمل القصدي (كما الحال في السوسيولوجيا التأويلية الفيبرية) ولا حصرياً بمفردات الوظائف البنيوية للفعل [كما في السوسيولوجيا الوظيفية في مدرس تالكوت بارسونس]. خلافاً لذلك، نجد أن لوهمان ناقش قائلاً، إن الحياة الاجتماعية يجب تنظيرها بمفردات «الاتصال» بين أنظمة اجتماعية، حيث «الاتصال» لا يشير إلى الاتصال اللغوي بين الأفراد فحسب وإنما يشير أيضاً إلى تبادل المعلومات الكونية بين تشكيلات اجتماعية معقَّدة، كما يحصل بين السوق والدولة، والقانون المدني والسياسة العامة، وهكذا. ووصف لوهمان الأنظمة الاجتماعية بقوله، إنها خالقة لذاتها أو «موجدة نفسها» بمعنى أنها توجد عبر النشوء من عناصر منسحبة من أنظمة أخرى توقفت عن العمل بالنسبة إلى البيئة. فعلى سبيل المثال، يمكننا القول، إن النظام الاقتصادي الصناعي في المدن، في إنكلترا، في القرن التاسع عشر، حلَّ محلّ نظام اقتصادي زراعي عندما توقفت أسعار الأرض، في الريف، عن المنافسة نسبةً للأرض في المدن.

وكتب لوهمان قائلاً، إن الفن «يسهم في المجتمع عبر تفريقه نفسه كنظام، عن ما يخضع الفن إلى منطق الانغلاق العامل – مثل

أي نظام وظيفي آخر» (2000: 134). وأعلن لوهمان أنه «ليس مهتماً بشكل رئيسي بمسائل السببيّة، بتأثير المجتمع في الفن والفن على المجتمع»، كما أنه لا «يدافع عن الموقف الدفاعي المفيد أن استقلالية الفن لا بدَّ من التمسّك بها وحمايتها». فالفن الحديث ليس مستقلاً إلا بمعنى مفيد أنه في مرحلة معيّنة في مجال التفريق الوظيفي في المجتمع (الغربي) - نحو زمن النهضة والاعتداءات الأولى ضد طبقية المراتب الثابتة في القرون الوسطى - نشأ نمط من التواصل الاجتماعي عبر الانشقاق عن البيئات المحيطة، وبيئات الكنيسة وأنواع البلاط الملكي، ليشكل نظامه الاجتماعي الخاص به. ورأى لوهمان أن هذا النظام الاجتماعي الجديد الخاص بالفن، اختصَّ في «وصل حدود الاتصال»، أي في إيصال انهيار الأنظمة التمثيلية الثابتة. فالفن بهذا المعنى هو الإدخال الخاص للإدراك الحسّي في الاتصالات في وسط القاعدة الثنائية، قاعدة الجميل/ واللاجميل.

وقال لوهمان، اليوم «ليست وظيفة الفن (أو لم تعد) تمثيل العالم أو السموّ به، كما أنها لا تَمْثُلُ في «نقد» المجتمع، هذا ما قال:

«حالما صار الفن مستقلاً، فإن التأكيد انتقل من المرجع المغاير إلى المرجع الذاتي - وهو ليس عزلة - ذاتية، ولا فناً من أجل الفن (l'art pour l'art).

لا يطمح إلى أن يخلّص المجتمع ويعتقه عبر ممارسة إشراف وضبط لمنطقة واسعة من الإمكانيات... فوظيفة الفن... جعل العالم مظهراً داخل العالم» (2000: 149).

وظيفة الفن الرئيسية تَمْثُلُ في المساعدة على إنشاء تمييز في

الوعي الاجتماعي بين «الواقع» و«الخيال». وفي مجرى الحداثة، وعندما مرَّ الفن في الحركات الواقعية، والتعبيرية والتجريدية، كان يؤدي تلك العملية بأفعال دقيقة من الرجوع إلى الذات. كما ابتدع الفن وسيلته الخاصة في اكتساب المعرفة، وهي التي دعيت «النقد» و«الجمالية». وقال لوهمان، إن الفن، في طلائع القرن العشرين، «أعاد احتواء ما استبعده». والفن دمج ما كان يعتبر تقليدياً مضادّاً للفن نعني الأشياء العادية، و«المادة التافهة» (Junk Material)، و«النفاية». لذلك نقول إنه حتى عندما كان الفن يبدو بأنه سيخلّ في الثقافة الواسعة، فإن «الهُويّة والاستقلالية الوظيفية للاتصال الجمالي ظلّتا». فالاستقلال الجمالي يبقى ولا يزول ما بقي الفن نظاماً مولِّداً لذاته.

ثمَّة بعض المشاكل في نظرية الأنظمة الخاصة بالفن عند لوهمان. فمن وجهة النظر التجريبية الحسّية، كان غريباً أن يقول لوهمان إلا القليل عن المؤسسات الفنية، مثل صالات العرض، والتجار والناشرين حتى الأقل عن ظواهر الاختراق المهمة للفن من قِبَل أنظمة اجتماعية أخرى، كالتجارة، والسياسة والإعلام (Sevänen, 2001). فمن وجهة النظر المعيارية، ينقل لوهمان معنى قليلاً عن أحوال القوة المنطقية التي في ظلّها يحصل تأكيد التمييزات الجمالية والدفاع عنها. فهو مال إلى حسبان التقييمات الجمالية بمنزلة معطيات اجتماعية، مجمَّدة في عملية تاريخية بحيث تبدو أعمال النزاع على الهيمنة الثقافية بمنزلة حواصل متعدّدة لعلاقات وظيفية بين الأنظمة الاجتماعية، لا كنزاعات عنيفة على الجدارة والسلطة. فمن هذه الناحية عانى شرحه من بعض

النواقص والعيوب العلمية. كما أن تأكيده أن الفن لم يعد يَمْثُلُ في نقد المجتمع يمكن منازعته.

غير أن شرح لوهمان مع ذلك هو إسهام مهم يكمل نقاشات المنظّرين الحديثين الآخرين حول الزعم المصرّ للفنّ بالاستقلالية، حتى في أزمنة اتصفت عند كثيرين اليوم بعمليات السيولة، والتجانس و«العولمة» في الحياة الثقافية. نتحول الآن إلى إشكالية حالة «العولمة» هذه وأهميتها لمستقبل الحياة الفنيّة.

العولمة والفنون

لمفهوم العولمة تعاريف كثيرة متنازع عليها في الخطاب المعاصر. على كل حال نقول، إن إجماعاً عامّاً شاع مفاده أن العولمة تدلّ بشكل رئيسي اقتصادي على اختراقات وتكامل الأسواق الرأسمالية عبر سياسات تجارة حرّة للدولة الليبرالية الجديدة. أما المعنى السياسي المفيد بُنى القانون الدولي ذات الإلزام الشامل اليوم فهو متخلّف بعيداً وراء العولمة بذلك المعنى الاقتصادي. غير أن العولمة بالمعنى الثقافي المفيد ربط شبكات الاتصال الاجتماعي، فهي بلا شك ميلٌ متقدّم من ميول عصرنا. في ما يأتي بلا شك ميلٌ متقدّم من ميول عصرنا. في ما يأتي، سنلقي نظرة عامة على بعض أكثر نتائج العولمة الاقتصادية على الحياة الفنية المعاصرة لفتاً للنظر. وسوف نركّز على التدخّل التجاري في تمويل الفنون، وانخراط أنواع جديدة من الإعلام في الفنون، وعلى عمليات «إزالة التفريق» (De-Differentiation) بين الميدانين الثقافي والاقتصادي، وعلى طبيعة الاحتجاج الفني واتجاهه.

لقد سبق لنا أن ناقشنا بعض نواحي تآكل تمويل الفنون من قِبَل الدولة منذ ثمانينات القرن العشرين (Chapter 3). وبالرغم من أننا أكدنا أن المؤسسات الفنية الشعبية كانت تُدخل دائماً في بيئات الأسواق، فمن الأهمية بمكان إنشاء تقييم مقتصد ورزين لشدّة الضغوط التجارية العالمية الجارية على الخطة الثقافية وقرارات تمويل الفنون.

أظهر تشن - تاو وو (Chin-Tao Wu, 2002)، في بحثٍ مهم تناول الانخراط المشترَك في مؤسسات الفنون منذ ثمانينات القرن العشرين، كيف تحوّل الرعاة التجاريون من أن يكونوا داعمين ماليين للأحداث الفنية ذوي طلّات منخفضة إلى متعهّدين نشطين ولهم طلّات عالية ومنظمين مشتركين وفاعلين، للأحداث الفنية. فلن تعد الرعاية التجارية للفنون مؤلفة من اتفاقات بسيطة بين صالات العرض الفني والشركات، بحسبها تتبرع الشركات بأموال في مقابل عرضٍ واضح رائع لاسمها. فاليوم صار الوكلاء التجاريين يملكون سلطة كبيرة متزايدة للبتّ في كيف تُبرمج الأحداث الفنية، وتُقام وتُنظَّم. فكثيرة هي مؤسسات الفنون المعاصرة التي لا تملك مصادر رأسمال كافٍ لكي تضع قراراتها الخاصة المتعلقة بمحتويات البرنامج قبل التوسّل إلى الرعاة. فاعتمادها المالي على مصادر متجدّدة للرعاية الخارجية هو من الشكل الذي يجعل قرارات الإدارة تتحدَّد تجارياً بطرق لافتة جداً. بعض النتائج النموذجية لذلك منذ ثمانينات القرن العشرين كان ظهور سياسات وخطوط استهدفت زيادة أعداد الزائرين بواسطة معارض ضخمة لافتة، وبواسطة المحلّات التجارية، والمقاهي، والتسويق وحملات الإعلان عبر وسائل الإعلام، وعبر إنشاء توسيعات وتحسينات

تحمل أسماء المتبرّعين من الشركات أيضاً، وإقامة أحداث فنية تُمثَّل في أبنية الشركة، وفي المجموعات الفنية للشركات، المتنقلة.

وفي حالة كون الجوائز الفنية مموَّلة من الشركات، بيّن وو كيف يقوم الوكلاء التجاريون بدور القضاة العامين الذين يفصلون في الذوق الفنّي. وبذلك يلصقون أنفسهم على بُنى العالم الفني التي سبق وجودها. وعدَّل وو نظرية الحالة المميّزة للنخبة عند بورديو ليقول، إن «المديتشي (Medici) (الجديد) لثقافة المشاريع» [وهنا يشي وو إلى عائلة مديتشي في عصر النهضة، في فلورنسا (Florence)] تجمع وتراكم الرأسمال الثقافي بغية تحويله إلى رأسمال اجتماعي، وشبكة أعمال، وتنقية الصورة وإقامة تحالف. وفي نهاية المطاف، يفيد هذا الرأسمال الاجتماعي في التحوّل إلى رأسمال اقتصادي. فبحث وو في مسألة وكيل الإعلان البريطاني تشارلز سآتشي (Charles Saatchi)، جامع أعمال «الفنانين البريطانيين الشبّان». فمعارض تشارلز سآتشي المعلن عنها بشكل جيّد والتي شملت تلك الأعمال، في تسعينات القرن العشرين أحدثت انتباهة قوية لدى وسائل الاعلام، وأنتجت أخيراً أرباحاً على عمله.

وبتطويرنا لتحليل وو يمكننا القول إن النُّخَب التي تمارس سلطة واقعية كبرى على المؤسسات الفنية اليوم لم تعد مؤلّفة من صناعيين أغنياء أو أعضاء في طبقة مالكي الأراضي العليا، الساعين إلى شرعنة ثروتهم عبر تبرعات من نوع الإحسان. كما أنها ليست نُخَباً من الطبقة الوسطى التقليدية التي تعلّمت في مدارس وجامعات ذات سمة عالية، ووظفت من قِبَل الدولة كمدنيين. فالنخب الجديدة

نخب تجارية، وغالباً ما تألفت من موظفين تنفيذيين في الإعلام وفي صناعات التسلية. فخلافاً للنخب التقليدية النبيلة الممتدة، فإن النخب التجارية الجديدة لها اهتمام أكبر في إعادة تحويل الرأسمال الثقافي بمدة قصيرة، وإرجاعه رأسمال اقتصادي.

نقول إن تدخل الشركات المتزايد في تمويل الفنون لم يفتقر إلى درجة معيّنة من التشجيع القوي من قِبَل الحكومات القومية. فالرقابة على الفنون التجارية ازدادت مترافقة مع دوافع الحكم لدعم وزيادة المداخيل السياحية من خلال مشاريع التنمية الثقافية الإقليمية بالتحالف مع المشاريع التجارية والصناعية. ففي نقاشه لسياسات وزارة الثقافة الفرنسية وخططها إبان رئاسة فرانسوا ميتران (François Mitterrand)، بما في ذلك بشكل بارز إصلاح وتجديد متحف اللوفر (Lauvre)، كتب مارك فيومارولي (Marc Fumaroli, 1992) قائلاً، إن تلك السياسات والخطط استهدفت تسويق كنوز تواريخ القومية، على المسرح التنافسي العالمي. وقال فيومارولي، إن نموذج حماية الدولة اللطيفة التي تقاوم الخصخصة الواسعة للسلع العامة ليس معرَّضاً مبدئياً «لآثار نشاطات التسلية في الحدائق العامة»، ونشاطات من النماذج الأنجلوسكسونية. وفي الحالة الفرنسية تحتفظ الدولة بسلطة احتكار المؤسسات الفنية، لكن مبادئ هذا الاحتكار لا تقل عن كونها تجارية.

والانخراط التجاري المتزايد الترادفي مع تزايد الإعلان في الأوساط عن الفنون بدا لا شك في أنه ترافق مع إسهام شعبي أوسع في الأحداث الفنية مقارنة بالعقود الأولى من القرن العشرين. فالتلاقي في «الثقافات الذوقية»، وتعادل الامتيازات بين «العالي»

و«الدوني» سهّلهما التشجيع الشعبي الكبير للأحداث الفنية عبر تزايد تغطيات التلفزيون، والراديو، والصحف والمجلّات. وفي بعض الحالات، صارت تلك العمليات موضوع تحليل من قِبَل الفنانين أنفسهم. وعمل كثيرون من الفنانين المعاصرين على الكلام عن وسائل إعلام جديدة وعلى ميول تفكير اجتماعي جديدة، في بياناتهم الفنية. واليوم يمكن تأكيد أن الأوساط الفنية النموذجية لم تعد الفيلم والتصوير الفوتوغرافي، وإنما التلفزيون، والفيديو، والعمليات الرقمية وسطح الكمبيوتر.

وفي بحث مثير حول ميول التوسّط في الفن البريطاني، في تسعينات القرن العشرين، وصف جوليان ستالابراس (Julian Stallabrass, 1999) حالة فنية، فيها صبَّ الفنانون السخرية على هستيريا الإعلام العمومي والحساسية الإعلامية، في حين أنهم أنفسهم كانوا يلاطفون مثل تلك الحساسية في أعمالهم. وتحدث ستالابراس عن «أحفورة الفن العالي»، حيث طلب الفنانون تدمير مادة الثقافة العليا التقليدية باسم الاتصال السهل المنال. والفنانون يراكمون مزيداً من الانتباه على أنفسهم لكنهم لا يتحدّون بالضرورة أشكالَ التوزيع السائدة للسلطة. أطروحة ستالابراس مفتوحة للنقاش، لكن تحليله العام يطرح مسائل حادّة وواضحة حول توقّعات ديمقراطية حقيقية، وتنوير اجتماعي حقيقي في مجال الفن في عصر يسوده الإعلان الإعلامي الواسع عن الفنون.

تزايد انخراط الإعلام التجاري في الفنون له علاقة وثيقة بما أشار إليه العديد من المعلّقين بالقول إنه عمليات «عدم تفريق» بنيوي بين الميدانين الثقافي والاقتصادي. وكلمة «عدم تفريق»، هنا

تدلّ على جعل التمييز غامضاً بين المال والفن باعتبارهما يحملان قيماً. وقد ناقش بعض المعلّقين ليقول، إن المال والفن اندمجا في منطقة انتشار تتصف بـ «جمالية خاصة بأسلوب الحياة» (Welsch, 1997). وبالرغم من وجود بيانات كلاسيكية كثيرة عن مثل تلك الأطروحات تعود إلى كتابات سيملْ، يبدو أن الأحوال المعاصرة أعطت وزناً إضافياً لهذا المقترح. وأحد أكثر التنظيرات المعاصرة اللافتة كان تنظير لوك بولتانسكي وإيف تشيابلّو لسوسيولوجيا الخطاب الاقتصادي الليبرالي الجديد.

فقد تحدث بولتانسكي وتشيابلّو (1999) عن «روح جديدة» للرأسمالية، مبينيّة على فكرة «النقد الفني». وناقشا قائلين إنه منذ التحوّل إلى سياسات وخطط عدم التنظيم الاقتصادي منذ ثمانينات القرن العشرين، حصلت أشكال جديدة من التلاقي بين إدارة الأعمال وفكرة معيّنة عن «الفن». «فالنقد الفني» اختير للدخول في «ثقافة المشاريع». وحُسبت ثورة الشباب التي حدثت بعد ستينات القرن العشرين، الآن جزءاً من نظام «الإبداع المشاريعي» (Enterprise Creativity). فعندما كان الفنانون أنفسهم أعداء للمديرين، حتى الموت، فإن بعض الفنانين اليوم، أصبحوا أشكالاً من «المديرين»، وبعض المديرين صاروا أشكالاً من «الفنانين» (Chiapello 1998). فمديرو الأعمال المعاصرون صاروا يستخدمون بشكل بارز مفردات «الرؤية»، و«التجديد»، و«الخلق» و«الوحي» في منهجياتهم الخاصة بتوفير النفقات، والانتاجية والتنافس وفي تسويق المنتوج ووضع العلامة التجارية. وناقش بولتانسكي وتشيابلّو قائلين، إن إضفاء الجمالية على التجارة نشأ من دافعٍ لإسكات أشكال أساسية

من النقد استهدفت نظام تآكل حقوق الوظيفة الذي عليه قام ذلك الخطاب. فالروح الجديدة للرأسمالية هي ذريعة جمالية حاولت أن تُدخل في سياسة التعدّدية الثقافية مذهبَ البيئة وثقافة الشباب.

تلك الميول الجمالية لإدارة الأعمال وإزائها بدرجة معيّنة، تغيّر الحظوظ الاقتصادية المتغيّرة وأساليب الحياة في أوساط الفنانين المعاصرين. وفي السنوات الحديثة شهدت مدن غربية عديدة نشوء مناطق بوهيمية مسكونة من قِبَل مشغلين في الفن وصحافيين ميسورين حاملين على أكتافهم نجوم العمل الإعلامي، وممثّلين مشهورين ووكلاء شركات. هذا الوضع يتعارض بمقدار كبير مع الحظوظ الاقتصادية والفرص الاجتماعية لمعظم الفنانين والكتّاب في العقود الأولى من القرن العشرين.

ويقصّ علينا توماس مان، في رواية مبكرة تعود إلى عام 1903، في مدينة هامبورغ (Hamburg) البروتستانية في القرن التاسع عشر قصة فنان شاب طموح أراد والداه أن يتبع ويستمر في عمل الأسرة ومشاريعها. والشخصية التي رسمها مان في قصة **طونيو كروغر** (*Tonio Kröger*) تتحدّى توقّعات والديه، وتكرّس نفسها لحياة فنية. أما الأزمة النفسية لطونيو كروغر فتمثّلت في أنه لم يستطع أن يوفّق بين فكرته عن الفن بوصفه «مهنته» الأصلية، ورأي أسرته المتمثّل في التجارة. «الأخلاق البروتستانتية» عند ماكس فيبر و«روح الرأسمالية» هما بشكل رئيسي مضادان لفهم طونيو كروغر مهنة الفن. لذا، فإن طونيو كروغر عانى من توتّر لا حلّ له بين التجارة والفن، وبدا أن تجاوزه حصل في روح ثقافة المشاريع.

ويمكننا أن نؤكد من وجهة نظر معيارية أن التوتّر موجود أكثر من قبل. ومن وجهة نظر معيارية يمكننا الإفادة بعدم إمكانية «مهنة خاصة بالفن». فالفن ليس مشروع تجاري أو صناعي، والفن لا يمكن التوفيق بينه وبين المشاريع التجارية أو الصناعية. ومن وجهة نظر معيارية، يمكننا أن نقول إنه لا يمكن وجود شيء اسمه «الرأسمال الثقافي». فالثقافة ليست رأسمالاً، ولا يمكن تسويتها مع الرأسمال. واتفاقاً مع ما قالته مدرسة فرانكفوت نقول، إن المحاولة الثقافية للمشاريع التجارية والاقتصادية للتسوية بين الثقافة والرأسمال إن هي إلّا تحويل ما ليس مادياً إلى مادي. فثقافة المشروع تتظاهر بتجاوز كاذب للتضاد بين العمل النفعي والفعل التعبيري. فهي تزعم إدخال العمل في اللعب، والحساب في الإبداع والاقتصاد في الكرم. وما عرَّفه أدورنو بأنه مقاومة العقل النفعي تحاول ثقافة المشروع أن تستحوذ عليه كوسطٍ لسيادتها. وإن الفكرة المعيارية الخاصة بالفن والتي تصفه إبداعاً مستقلاً تتضمن فكرة أنه حتى عندما يكافح الفنانون ليعيشوا من عملهم الفني، فإن عملهم الفني حرّ عفوي، لا تجاري له حسابات. فالفن ليس وسيلة لغاية، بل غاية ذاته، ومن حيث إنه غاية ذاته هو احتجاج على اختزال الحياة إلى مجرّد وسائل وأدوات لتحقيق غايات. الفن هو احتجاج ضد المذهب النفعي ذي القيم المختبرة. الفن احتجاج ضد الاغتراب والاستبعاد، والتشييء والتحويل إلى بضاعة. إنه العمل المحسوس للحرية.

لذلك يمكننا أن نستخلص ونقول، إن فكرة الاحتجاج الفني المعيارية الخاصة بالحداثة، لم تتغيّر جوهرياً منذ ظهور مذهب ما بعد الحداثة. فلم يتبدّل الاحتجاج الفني إلّا في بعض أنماطه،

استراتيجياته ومواقع تعبيره. وفي ظلّ الأحوال المعاصرة الخاصة بالعولمة الرأسمالية، مكّنت تكنولوجيات جديدة من الانتشار والالتقاء العالميين لمواقع الاحتجاج الفني ضد الاضطهاد والظلم. واليوم هناك بعض من التكنولوجيات المسهِّلة التوسع الرأسمالي ميسَّرة لأن تُحول ضدّ النظام من قِبَل العمل الفني. وفي عالم اليوم للفنانين دور ليقوموا به بوصفهم شهوداً على المعاناة والاستغلال في زوايا منسيّة من العالم بوصفهم عوامل مساعدة لطاقات فوضوية(*) (Anarchic) لاعنفية وناقليها من الأطراف إلى المركز، بوصفهم أبطال البرنامج والنضال والدفاع ضدّ الإمبريالية والمذهب العسكري، وبوصفهم المحافظين على الأمل، الخيال، الشجاعة، والثقة بأن «عالماً آخر ممكن الوجود».

استنتاج

لقد بحثنا في مجموعة من المفكّرين الذين وسَّعوا، ونوّعوا وعدَّلوا بعض الأفكار المرتبطة بمذهب الحداثة في الفن والنظرية الاجتماعية. وقد قدَّم بعض من هؤلاء المفكرين عناصر فكرية صارت مرتبطة بمذهب ما بعد الحداثة، في الخطاب الثقافي المعاصر. فالمفكّرون الألمان مثل هايدغر وغادامر وسَّعوا التقاليد لتتجاوز آفاق المذهب العقلي للتنوير. وآخرون مثل هابرماس، وياوس، وبيرغر وفيلمر دافعوا عن فهم يتصف بـ «الاتصال»، «الحوار» لبرامج التنوير الاجتماعي والسياسي في الفن. أما المفكرون الفرنسيون،

(*) مذهب الفوضى: هو المذهب الذي يرفض أتباعه وجود الدولة ويدعون إلى إلغائها طلباً لحرية الإنسان الفرد واستقلاله. ويعتبر برودون الفرنسي الأب لهذا المذهب (المترجم).

مثل باتاي، وفوكو، وديريدا ودولوز فقد كشفوا عن وجود مفارقات وتناقضات في فن وأدب الوعي الذاتي الفلسفي الغربي الحديث. فمذهب ما بعد الحداثة يدلّ على مواضيع مختلفة في الفن، والهندسة المعمارية، والأدب والثقافة الشعبية لمجتمع أواخر القرن العشرين تربط تلك المواقف المشككة في الحداثة. فهو يوحِّد بعضاً من حيل الحداثة الميتافيزيقية الحاكمة والتي تميّز الأصالة على التكرار، والعمق على السطحية، والاتّساق المنطقي على الانتقائية. غير أن مذهب ما بعد الحداثة لا يمكن الدفاع عنه بوصفه تأكيداً معيارياً لحالة «ما بعد الحداثة» بعد الحداثة. فأفضل فهمٍ لمذهب ما بعد الحداثة هو بوصفه بعداً إضافياً للتفكر الانعكاسيِّ داخل الحداثة نفسها. وتثبت العولمة الرأسمالية عن الحاجة الملحة لطرق من التفكير خاصة بالقيمة الثقافية والجمالية تتحدّى الإعلانات المبسَّطة عن نهاية التوجّهات نحو تحديد لغوي شامل للأهداف الأخلاقية للحياة الاجتماعية. فإذا كان مذهب ما بعد الحداثة هو الجمال، فإن العولمة الرأسمالية هي الوحش.

الفصل الثامن

استنتاجات

لقد سعينا للبرهان على وجود مفهوم لعلاقة النظرية الاجتماعية بمسائل خاصة بالفن وعلم الجمال يبيّن كيف تظهر الأشياء والممارسات الفنية مباشرة كمواضيع تحليل سوسيولوجي وكمصادر معيارية للفهم الاجتماعي مستقلة. وبرهنّا أن الأشياء والممارسات الفنية لا تعزِّز البحث بمفردات علمية صارمة وحيادية القيمة. وإذا كان لا بدَّ للأشياء والممارسات الفنية أن تؤلف مواضيع للتحليل السوسيولوجي، فيجب فهمها كشريكة نظرية في إنشاء بيانات عن نفسها وعن علاقات الممارسات الاجتماعية التي عليها تلقي ضوءاً. لذا، ناقشنا وقلنا إن على النظرية الاجتماعية أن تسعى للتوسّط بين الطرق في العلم الاجتماعي المبتعدة عن القيم والدوافع المؤكّدة للقيمة في العلوم الإنسانية التي فيها تُعرف الأشياء والممارسات الفنية بأنها تقدم مصادر رؤية وجودية للحياة وللخبرة. على النظرية الاجتماعية أن تسعى لدعم فهم للفن بحسبه يكون اختبار الأشياء والممارسات كمصادر معرفة حسية ذات صلة بالقيمة.

على كل حال، لقد رأينا أن النظرية الاجتماعية جابهت

مشكلات عميقة تتعلق بالنظرات الابستيمولوجي المتنازعة، في محاولاتها المتنوّعة لتحقيق تلك المهمّة. وسوف نلخّص تلك المشكلات هنا بمفردات تناقضات الفكر الاجتماعي - النظري حول الفنون.

أول تناقض حصل بين ما دعاه نوربيرت إلياس (1987) «الارتباط والانفصال». فالنظرية الاجتماعية للفنون تتحرّك بين الارتباط بالقيم والابتعاد الذاتي الانفصالي عن القيم. فمن جهة، هي تعتبر الفن، ومن وجهة نظر القيم الجمالية للجمال والتناسق، ومن وجه نظر القيم الأخلاقية والسياسة، قيم الخير والصواب ومن جهة أخرى، تتراجع عن تلك القيم، وتحاول توسّع مجال الشؤون الاجتماعية المعروفة التي يمكن بالنسبة إليها أن تؤكّد. فالارتباط من دون انفصال يؤدي إلى التعصب العقيدي، والمذهب الأخلاقي والمنظورية. والانفصال من دون ارتباط يؤدي عدمية العلاقة العلمية، والوضعية (Positivism) والوصفية (Descriptivism).

ويحصل التناقض الثاني بين مذهب التجاوز والمذهب النسبي. فهناك الكثير من الأفكار الفنية الميتافيزيقية التقليدية يؤكّد مفاهيم للفن تدّعي الصحّة التجاوزية. وهذه تشمل الأفكار الأفلاطونية المتعلقة بماهيّات الجمال، وكذلك تشمل الكثير من مفاهيم الفن الأفلاطونية - الجديدة، في الثقافة الغربية. نقيض ذلك الكثير من المنهجيات الفنية السوسيولوجية والسوسيولوجية - التاريخية يؤكد نسبية المفاهيم الفنية جميعها لبيئات تاريخية من الإدراك الحسي الاجتماعي، ولمؤسسات اجتماعية وعلاقات قوة اجتماعية. وتبيّن أن المفاهيم الميتافيزيقية كانت قصيرة النظر واستعبادية من الوجهة

الثقافية. غير أن المنهجيات النسبية تخاطر في اختزالها مسائل القيمة في الفن إلى مسائل تقليد مجموعة اجتماعية وسلوكها. وتخاطر بتخلّيها عن أي محاولة لإثبات وجود أسس عقلية لاتفاق عام حول القيمة الجمالية. لذا، لا بدَّ من افتراض القيمة الجمالية لتكون أكثر من مجرد نسبة لأوضاع المجموعات الاجتماعية. لا بدَّ من افتراضها لتكون قادرة على الشمولية. غير أنه لا يمكن التأكيد أنها شاملة عبر الرجوع إلى سلطة قبليّة.

والتناقض الثالث يقع بين المذهب الموضوعي والمذهب الذاتي. فمن جهة يمكن النقاش حول الأحكام الجمالية، وبمقدار ما يمكن مناقشتها تكون موضوعية. وعلى كل حال نقول، إن الأحكام الجمالية ليست موضوعية بالمعنى ذاته الذي به تكون البيانات العلمية موضوعية. فالأحكام الجمالية، جوهرياً، متجذِّرة في الاستجابات الذاتية للذّة الحسّية والنفور الحسّي للخبرات. فنقول إن المنهجيات في الدراسات الاجتماعية للفن التي تنكر وجود تلك الجذور الذاتية للخبرة الجمالية تقترف ما يسمّى المذهب الموضوعي. فهي تحوّل الخبرة الإستطيقية إلى حقائق تاريخية موضوعية مزعومة، أو إلى إعلانات تصنيفية من قِبَل السلطات المؤسّسية، أو إلى «وظائف اجتماعية» بنيوية. ومن جهة أخرى نقول، إن الأحكام الإستطيقية لا يمكن اختزالها إلى ردود فعل حسّية صرفة لأفراد. فالأحكام الجمالية أكثر من مجرد استهلاك حسّي. إنها محاولة لإدراك القيمة البين - ذاتية (Intersubjective) الموجودة في الخبرة المدركة حسياً عبر الاتصال النقدي. والمنهجيات التي تخفق في معرفة هذا البعد المنطقي في التقييم

الجمالي تقترف ما يسمّى المذهب الذاتي. فهي تختزل وتردّ التقييم الجمالي إلى سلوكٍ مستهلك.

يقع التناقض الرابع بين الاستقلالية والتبعيّة. ففي القرن الثامن عشر، أكّد كَنْت وكتّاب آخرون وجوب تقدير الأشياء الفنية بحالات من «التفكير التأملي اللامغرض». وأكّد هؤلاء الكتّاب استقلالية الحكم الجمالي بالنسبة إلى أفكار المنفعة العملية والصحة العلمية. غير أن أفكار استقلالية الجمالية معرَّضة للشك على أسسٍ تجريبية حسّية وبعض الأسس المعيارية. فمن وجهة النظر الاجتماعية - التاريخية، ليست الأشياء الفنية مستقلة: فهي تخدم مجالاً واسعاً من الوظائف الاجتماعية، والمصالح والأهداف، بدءاً من التزيين والتسلية إلى علامات المرتبة الاجتماعية، وهي تُستهلك من قِبَل طبقات اجتماعية ومجموعات مختلفة وفي ممارسات مختلفة لـ «حالة» ثقافية. وبالإضافة إلى ذلك نقول، إن الأشياء الفنية ومنَ وجهة النظر المعيارية ليست معفيةً من النقد الأخلاقي والسياسي. فعقيدة «الفن من أجل الفن» مفهوم أيديولوجي لا يمكن الدفاع عنه. مع ذلك، فإن الخبرة الجمالية تظلّ مختلفة عن التحليل العلمي للعالم وعن النقد الأخلاقي للعالم. فهي تؤلف منطقة صحّتها المعيارية. والأشياء الفنية هي تجسيدات لتلك المنطقة المستقلة نسبياً في المجتمع. فهي لذلك تابعة في وجودها التجريبي الحسّي، ومستقلة نسبياً في مبدئها المعياري. هي، وفي ذات الوقت، «قانونها الخاص» وليست «قانونها الخاص».

التناقض الخامس والأخير، يظهر بين الحداثة ومذهب ما بعد الحداثة. يبدو أن الحداثة بوصفها لغة أسلوبية محدَّدة في الفن،

والهندسة المعمارية والأدب في القرنين التاسع عشر والعشرين، قد وصلت إلى نهايتها. فالممارسات الفنية اليوم لم تعد تتبع أي مذهب سبق أن كان سائداً، أو مزاج سابق أو حركة إبداعية سابقة. فيمكن للعمل الفني أو الأداء الفني أن يأخذ أي شكل، وأي وسط، وأي نوع، ويمكنه أن يجمعها في أي عددٍ من التبديلات والتعديلات. وبالإضافة إلى ذلك نقول إن جميع أصناف الإنتاج الثقافي اليوم يتمتع بامتياز اجتماعي متساوٍ، «العالي» و«السفلي». على كل حال نقول إن تعدّدية القيمة والمساواة في القيم عبر أشكال وأصناف الإنتاج الثقافي لا يتضمنان جميع مشاريع التفريق البينذاتي للقيمة في الأشياء الثقافية الفردية لا نفع منها إذ كانت غير مرغوب فيها. فالحداثة تبقى الأفق الحياتي للحياة الاجتماعية المعاصرة، وما دامت الحداثة هي ذلك الأفق الحياتي، فإنها تتضمن إمكانيات تحديدات للقيمة نقدية مشتركة على نحو شامل في أشياء الخبرة. والحداثة تتضمن أن التواصل حول القيمة في الفن والخير العام هو ممكن ومرغوب فيه. وبالرغم من إمكانية وجود مفاهيم متعدّدة متنافسة لهذا الحيز العام، فإن التعدّدية القيمية لا تحول دون وجود إمكانيات حوار نقدي يتعدّى الثقافات حول غايات الفن وحول غايات الحياة الاجتماعية والسياسية عامة.

يمكننا الوصول إلى القول، إن مهمة التفكير الاجتماعي - النظري حول الفنون تتمثّل في البحث عن طرق لحلّ تلك التناقضات. إنها في السعي لإيجاد طرق تختص بتوليد مفاهيم بينذاتية دفاعية خاصة بعلاقة التحليل السوسيولوجي البعيد عن القيمة، مع التقيم الجمالي التأكيدي والفلسفة والممارسة الاجتماعيتين والسياسيتين.

قراءات مستقبلية

هذه العناوين الصغيرة المختارة ما هي إلا خطوط إرشادية ونظرية، حيث تتضمن بعض النصوص القديمة، أما القائمة الكاملة للنصوص المستشهد بها هي في المراجع الآتية.

الفصل الأول: مفاهيم ومنهجيات

H. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982).

I. Edwards, ed., *Art and its Histories* (Buckingham: Open University Press, 1999).

O. Hantling, ed., *Philosophical Aesthetics: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1992).

C. Harrison and P. Wood, eds, *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992).

W. Lepenies, *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

J. Tanner, ed., *The Sociology of Art: A Reader* (London: Routledge, 2003).

V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

الفصل الثاني: القيمة الجمالية والقيمة السياسيّة

J. Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, 1972).

W. Chadwick, *Women, Art, and Society* (London: Thames and Hudson, 1990).

T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983).

S. Hiller, ed., *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art* (London: Routledge, 1991).

L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (London: Thames and Hudson, 1989).

G. Pollock, *Differencing the Canon Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London: Routledge, 1999).

J. Wolff, *Aesthetics and the Sociology of Art,* 2nd Edition (London: Allen and Unwin, 1993).

الفصل الثالث: الإنتاج والبُنية الاجتماعيّة – الاقتصاديّة

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972).

A. Hauser, *The Social History of Art,* 4 vols. (London: Routledge, 1951).

A. Rifkin, "Sociology of Art," in: T. Bottomore and W. Outhwaite, eds. *The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought* (Oxford: Blackwell, 1992).

A. Swingewood, *Sociological Poetics and Aesthetic Theory* (London: Macmillan, 1986).

H. White and C. White, *Canvases and Careers* (New York: John Wiley, 1965).

R. Witkin, *Art and Social Structure* (Cambridge: Polity, 1995).

J. Wolff, *The Social Production of Art* (London: Macmillan, 1981).

الفصل الرابع: الاستهلاك والاستقلاليّة الجمالية

M. H. Abrams, *How to Do Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (New York: Norton, 1989).

P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* trans. R. Nice (London: Routledge, 1984).

P. Bourdieu, *The Rules of Art,* trans. R. Nice (Cambridge: Polity, 1996).

P. Bourdieu, *The Field of Cultural Produciton,* ed. by R. Johnson (Cambridge: Polity, 1993).

H. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste,* 2nd edn (New York: Basic Books, 1999).

C. Harrison, P. Wood and J. Gaiger, eds, *Art in Theory, 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 2000).

M. Lamont and M. Fournier, eds. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* (Chicago: Chicago University Press, 1992).

الفصل الخامس: الأيديولوجيا واليوتوبيا

E. Bloch [et al.], eds, *Aesthetics and Politics: The Classic Texts of German Marxism* (London: Verso, 1977).

H. Broch, *Hugo von Hofmannsthal and his Time: The European Imagination, 1860-1920,* trans. M. P. Steinberg (Chicago: Chicago University Press, 1984).

S. Bungay, *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).

C. Harrison, P. Wood and J. Gaiger, eds., *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1998).

M. Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research, 1923-1950* (Berkeley: University of California Press, 1973).

H. Marcuse, *Eros and Civzlization: A Philosophical Inquiry into Freud* (London: Routledge, 1956).

الفصل السادس: الحداثة والمذهب الحديث

J. M. Bernstein, ed., *The Frankfurt School: Critical Assessments*, 4 vols. (London: Routledge, 1994).

D. Frisby, *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (London: Heinemann, 1981).

D. Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge: Polity, 1985).

W. Haftmann, *Painting in the Twentieth Century,* trans. R. Mannheim and J. Seligman, 2 vols. (London: Lund Humphries, 1965).

R. Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change,* 2nd edn (London: Thames and Hudson, 1991).

R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York: Columbia University Press, 1982).

L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

الفصل السابع: مذهب ما بعد الحداثة وما بعده

G. Delanty, *Modernity and Postmodernity* (Sage: London, 2000).

H. Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (London: Pluto, 1985).

D. Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Blackwell, 1990).

A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991).

R. Krauss, *The Orginality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985).

C.-T. Wu, *Privatizing Culture: Corporate Intervention in the Arts since the 1980s* (London: Verso, 2002).

الثبت التعريفي

آلهة اليونان (Die Götter Griechenlands): عبارة عن قصيدة كتبها في عام 1788 الكاتب الألماني شيلّر.

بنّاؤون (Constuctivists): جماعة فنية روسية، بدأت في عام 1919، ومثَّلت رفضاً لفكرة استقلالية الفن، وقالت بالفن لأغراض اجتماعية. وكان لمذهبها تأثير في حركة البوهوس في القرن العشرين.

كالفن (Calvin): (1509–1564) كان لاهوتياً فرنسياً مؤثراً. وقد انشقَّ عن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وبعد اندلاع التوترات الدينية وظهور ثورة عنيفة ضد البروتستانت في فرنسا هرب كالفن إلى مدينة بازل (Basel) في سويسرا حيث نشر كتابه الرئيسي: **مبادئ الدين المسيحي** (*The Institutes of the Christian Religion*) في عام 1536.

محيّر (Aporia): تعني في اليونانية النقص في المصادر، الذهول، الشك والاضطراب. أما في الفلسفة فتعني التحيّر والتعبير المفيد عن الشك.

مسرحية متسلسلة (Soap Poera): مسرحية تعرض على التلفزيون أو عبر الراديو وتكون متسلسلة، وعادةً ما تكون حول أوضاع محلية عاطفية.

ثبت المصطلحات

Patriarchal	أبوي
Melody	اتساق الأصوات/ لحن
Consensus	إجماع/ اتفاق جماعي
Benefaction	إحسان/ تبرّع
Legacy	إرث
Legend	أسطورة
Rehabilitation	إصلاح/ إعادة التأهيل
Mores	أعراف/ عادات
Privilege	امتياز
Fiat	أمر/ إجازة
Curator	أمين المتحف أو المكتبة
Eclectic	انتقائي/ اصطفائي
Eclecticism	انتقائية
Conviction	إيمان راسخ

Virtuoso	باحث/ فنان
Surrogate	بديل
Precursor	بشير
Delectation	بهجة/ سرور
Veneration	تبجيل
Avatar	تجسّد فكرة في شخص
Reification	تجسيد مادي
Emendation	تصحيح/ تنقيح
Comportment	تصرّف/ سلوك
Fresco	تصوير حصّي على الجدران أو السقوف
Embroidery	تطريز/ زخرفة
Polysemy	تعدّد المعاني
Atonement	تعويض/ كفّارة
Hermeneutic	تفسيري/ تأويلي
Fetishism	تقديس أعمى
Antinomy	تناقض
Subaltern	ثانوي/ تابع
Horticulture	جناني/ بستاني
Paranoia	جنون الارتياب
Habitus	حالة مميّزة
Conjecture	حدس/ تخمين
Craft	حِرفة

Aphorism	حكمة قول مأثور
Epigram	حكمة/ معبّرة عن فكرة
Connoisseur	خبير متمكّن من
Artifice	خداع
Ceramic	خزفيّ
Pastiche	خليط فني أو أدبي
Hybrid	خليط/ هجين
Xenophobia	خوف من الأجانب وكرههم
Philanthropy	خيرية إنسانية
Nexus	رابطة/ سلسلة مترابطة
Errant	رحّالة
Belly	رَحِم
Fresco	الرسم على الجدران
Cancan	رقصة فرنسية غير محتشمة
Exorcism	رقيّة/ تعويذة
Coterie	زمرة/ حلقة
Transience	زوال/ عبور
Derision	سخرية
Ephemeral	سريع الزوال
Tetralogy	سلسلة من أربع مسرحيات
Phantasmagoria	سلسلة من الأوهام المتعاقبة
Demeanor	سلوك/ تصرّف

Oval	شكل بيضوي
Simulation	شيء زائف/ كاذب
Simulacrum	صورة زائفة
Nude	صورة زيتية عارية
Portrait	صورة شخص
Rite	طقس ديني
Chastity	طهارة/ عفّة
Totem	طوطم/ رمز الأسرة أو العشيرة
Paleolithic Period	عام حجري قديم
Locution	عبارة/ أسلوب كلام
Fallibility	عدم العمومية
Vernissage	عرض افتتاحي
Premiere	عرض أول
Credo	عقيدة
Epiphany	عيد الغطاس أو الظهور
Grotesque	غريب
Debauchery	فسوق
Anomie	فقدان الأمل
Leitmotif	فكرة متكرّرة مهيمنة
Pornography	فن/ أدب إباحي
virtuoso	فنان/ متذوّق الفن
Requiem	قدّاس لراحة الميت

Archaic	قديم/ مهجور
Sonnet	قصيدة تتألف من 14 بيتاً
Lyric	قصيدة من الشعر الغنائي
Diligence	كدّ/ اجتهاد
Cello	كمنجة كبيرة
Ecclesiastical	كنسي/ إكليركي
Asynchrony	لا تزامن
Quartel	لحن لأربع آلات أو لأربع أصوات
Enigma	لغز
Haptic	له علاقة بحسّ اللمس
Canvas	لوحة زيتية على قماش
Pecuniary	مالي
Middlebrow	متوسطة الثقافة
Personnel	مجموع الموظفين أو المستخدمين
Mimesis	محاكاة
Synopsis	مختصر/ موجز
Manuscript	مخطوطة
Burgeoning	مزهر/ مزدهر
Drama	مسرحية
Pantomime	مسرحية غيمائية
Opera	مسرحية موسيقية
Farce	مسرحية هزلية ساخرة

Voodoo	مشعوذ/ ساحر
Shutter	مصراع الكاميرا
Lore	معتقد تقليدي
Chauvinism	مغالاة في الوطنية
Entrepreneur	مقاول/ ملتزم
Leacon	منارة
Hypnotist	منوِّم مغناطيسي
Legacy	ميراث/ تراث
Hit	نجاح
Cynosure	نجم قطبي/ قبلة الأنظار
Frieze	نسيج صوفي غليظ
Syndicate	نقابة
Paragon	نموذج/ مثال
Genre	نوع/ ضرب
Slumber	نوم/ هجوع
Amateur	هاوٍ غير محترف
Largesse	هبة/ سخاء
Satire	هجاء
Satirist	هجّاء
Frailty	هشاشة/ سهولة الانقياد
Psychosis	هوس/ اضطراب عقلي
Pantheon	هيكل جميع الآلهة

Hegemony	هيمنة
Utensil	وعاء/ إناء
Burgeon	يبرعم/ يزهر
Evince	يثبت
Consecrate	يكرّس (لغرض نبيل)

المراجع

Abrams, M. H. (1989) 'Art-As-Such: The Sociology of Modern Aesthetics', in Abrams, *How to Do Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory.* New York: Norton.

Adorno, T. W. (1973) *Negative Dialectics,* trans. F. Ashton. London: Routledge

-------- (1974) *Minima Moralia,* trans. E. Jephcott. London: Verso.

-------- (1977) 'Letters to Walter Benjamin', in F. Jameson (ed.), *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism.* London: Verso.

-------- (1981) *In Search of Wagner,* trans. R. Livingstone. London: Verso.

-------- (1991) *The Culture Industry,* ed. J. M. Bernstein. London: Routledge.

-------- (1992) 'The Essay as Form', in Adorno, *Notes to Literature,* vol. 1, trans. S. W. Nicholsen. New York: Columbia University Press.

-------- (1997) *Aesthetic Theory,* trans. R. Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Adorno, T. W. and Horkheimer, M. (1979) *Dialectic of Enlightenment,* trans. J. Cumming. London: Verso.

Adorno, T. W., Aron, B., Levinson, M. H. and Morrow, W. (1950) *The Authoritarian Personality.* New York: Harper and Row.

Antal, F. (1948) *Florentine Painting and its Social Background.* London: Routledge.

Arendt, H. (1973) *The Origins of Totalitarianism.* New York: Harcourt Brace.

Aristotle. (1982) *The Poetics,* trans. J. Hutton. New York: Norton.

Bakhtin, M. (1968) *Rabelais and his World,* trans. H. Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT Press.

-------- (1981) *The Dialogic Imagination,* ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

-------- (1996) *Speech Genres and Other Late Essays,* trans. V. McGee. Austin: University of Texas Press.

Barthes, R. (1972) *Mythologies,* trans. A. Lavers. London: Cape.

Bataille, G. (2001) *Eroticism,* trans. M. Dalwood. London: Penguin.

Baudelaire, C. (1995) *The Painter of Modern Life and Other Essays,* trans. J. Mayne. London: Phaidon.

Baudrillard, J. (1985) 'The Ecstasy of Communication', in H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic.* London: Pluto Press.

-------- (1997) *Art and Artefact,* ed. N. Zurbrugg. London: Sage.

-------- (2001) *Selected Writings,* 2nd edn, ed. M. Poster. Cambridge: Polity.

Baxandall, M. (1972) *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy.* Oxford: Oxford University Press.

Beck, U., Giddens, A. and Lash, S. (1994) *Reflexive Modernization.* Cambridge: Polity. Becker, H. (1982) *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press.

Bell, D. (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism.* New York: Basic Books. Benjamin, W. (1973a) 'The Task of the Translator', in Benjamin, *Illuminations,* ed. H. Arendt, trans. H. Zohn. London: Fontana.

(1973b) 'Theses on the Philosophy of History', in Benjamin, *Illuminations,* ed. H. Arendt, trans. H. Zohn. London: Fontana.

-------- (1973c) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Benjamin, *Illuminations,* ed. H. Arendt, trans. H. Zohn. London: Fontana.

-------- (1977) *The Origin of German Tragic Drama,* trans. J. Osborne. London: Verso.

-------- (1999) *The Arcades Project,* trans. H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing.* London: Penguin.

Berman, M. (1982) *All That is Solid Melts into Air.* London: Simon and Shuster.

Bernstein, J. M. (1991) 'Editor's Introduction', in Theodor Adorno, *The Culture Industry,* ed. J. M. Bernstein. London: Routledge.

-------- (1992). *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno.* Cambridge: Polity.

Blau, J. (1989) *The Shape of Culture.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bloch, E. (1986) *The Principle of Hope,* trans. N. Plaice, S.

Plaice and P. Knight. 3 vols., Oxford: Blackwell.

Boas, F. (1955) *Primitive Art.* New York: Dover.

Boltanski, L. and Chiapello, E. (1999) *Le Nouvel Esprit du capitalisme.* Paris: Gallimard.

Boltanski, L. and Thevenot, L. (1991) *De la justification.* Paris: Gallimard.

Borzello, F. and Rees, A. L. (1986) *The New Art History.* London: Camden Press.

Boudon, R. (1999) *Le Sens des valeurs.* Paris: Presses Universitaires de France.

Bourdieu, P. (1980) *Questions de sociologie.* Paris: Minuit.

-------- (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* trans. R. Nice. London: Routledge.

-------- (1990) *The Logic of Practice,* trans. R. Nice. Cambridge: Polity.

-------- (1993) *The Field of Cultural Production,* ed. R. Johnson. Cambridge: Polity.

-------- (1996) *The Rules of Art,* trans. R. Nice. Cambridge: Polity.

Bourdieu, P. and Darbel, A. (1991) *The Love of Art,* trans. C. Beattie and N. Merriman. Cambridge: Polity.

Bourdieu, P. and Passeron, J.-C. (1979) *The Inheritors: French Students and their Relation to Culture,* trans. R. Nice. Chicago: Chicago University Press.

Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R. and Chamboredon, J-C. (1990) *Photography: A Middle-Brow Art.* Cambridge: Polity.

Brecht, B. (1967) *Schriften zur Kunst und Literatur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Buci-Glucksmann, C. (1994) *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity,* trans. P. Camiller. London: Sage.

Büngay, S. (1987) *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics.* Oxford: Oxford University Press.

Burger, P. (1984) *Theory of the Avant-Garde,* trans. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Canetti, E. (1984) *Crowds and Power,* trans. C. Stewart. New York: Farrar Strauss Giroux.

Cassirer, E. (1953) *The Philosophy of Symbolic Forms,* trans. R. Mannheim. 3 vols. New Haven: Yale University Press.

Castoriadis, C. (1987) *The Imaginary Institution of Society,* trans. K. Blamey. Cambridge: Polity.

Certeau, M. de (1984) *The Practice of Everyday Life,* trans. S. Rendall. Berkeley: University of California Press.

Chadwick, W. (1990) *Women, Art, and Society.* London: Thames and Hudson.

Chiapello, E. (1998) *Artistes versus managers.* Paris: Métaillé.

Clark, P. P. (1987) *Literary France: The Making of a Culture.* Berkeley: University of California Press.

Clark, T. J. (1973) *The Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution.* London: Thames and Hudson.

-------- (1985) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers.* London: Thames and Hudson.

-------- (1999) *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism.* New Haven: Yale University Press.

Coote, J. and Shelton, A. (eds) (1992) *Anthropology, Art and Aesthetics.* Oxford: Oxford University Press.

Crane, D. (1987) *The Transformation of the Avant-Garde:*

The New York Art World 1940-85. Chicago: University of Chicago Press.

Danto, A. (1964) 'The Artworld', *Journal of Philosophy* 61 (19): 571-84.

-------- (1987) 'Approaching the End of Art', in Danto, *The State of the Art*. New York: Prentice Hall.

-------- (1991) 'Narratives of the End of Art', in Danto, *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. New York: Noonday Press.

-------- (1997) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton. University Press.

Deleuze, G. (1981) *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence.

-------- (1986-9) *Cinema* 1: *The Movement-Image* and *Cinema* 2: *The Time Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. 2 vols., Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DeNora, T. (1995) *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.

Derrida, J. (1987) *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod. Chicago: Chicago University Press.

Dewey, J. (1934) *Art as Experience*. London: Allen and Unwin.

Dickie, G. (1974) *Art and the Aesthetic*. New York: Cornell University Press.

DiMaggio, P. (1982) 'Cultural Entrepreneurship in 19th Century Boston', *Media, Culture and Society* 4: 33-50.

-------- (1987) 'Classification in Art', *American Sociological Review* 52: 440-55.

DiMaggio, P. and Useem, M. (1978) 'Social Class and Arts Consumption', *Theory and Society* 5: 141-62.

Dollimore, M. and Sinfield, A. (eds) (1985) *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism.* Manchester: Manchester University Press.

Dubin, S. (1987) *Bureaucratizing the Muse: Public Funds and the Cultural. Worker.* Chicago: Chicago University Press.

Durkheim, E. (1995) *The Elementary Forms of Religious Life,* trans. K. Fields. New York: Free Press.

Duve, T. de (1996) *Kant after Duchamp.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Duvenage, P. (2003) *Habermas and Aesthetics: The Limits of Communicative Reason.* Cambridge: Polity.

Duvignaud, J. (1972) *The Sociology of Art.* London: Paladin.

Eagleton, T. (1983) *Literary Theory: An Introduction.* Oxford: Blackwell.

-------- (1990) *The Ideology of the Aesthetic.* Oxford: Blackwell.

Elias, N. (1987) *Involvement and Detachment,* trans. E. Jephcott. Oxford: Blackwell.

-------- (1993) *Mozart: Portrait of a Genius,* trans. E. Jephcott. Berkeley: University of California Press.

-------- (1996) *The Germans,* trans. E. Dunning and S. Mennell. Cambridge: Polity.

Featherstone, M. (1991) *Consumer Culture and Postmodernism.* London: Sage.

Foster, H. (ed.) (1985) *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture.* London: Pluto.

Foucault, M. (1998) *The Essential Works of Michel Foucault 1954-84,*

vol. 2: *Aesthetics,* ed. J. Faubion. London: Penguin.

Francastel, P. (1956) *Art et technique aux XIX et XX sièles.* Paris: Gallimard.

-------- (1970) *Etudes de sociologie de l'art.* Paris: Denoël.

Freud, S. (1985) *Art and Literature,* vol. 14 of *The Penguin Freud Library,* ed. J. Strachey. London: Penguin.

Fumaroli, M. (1992) *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne.* Paris: Fallois.

Gadamer, H.-G. (1975) *Truth and Method,* trans. G. Barden and J. Cumming. London: Sheed and Ward.

-------- (1986) *The Relevance of the Beautiful and Other Essays,* trans. N. Walker. Cambridge: Cambridge University Press.

Gans, H. (1999) *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste,* 2nd edn. New York: Basic Books.

Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books.

-------- (1983) 'Art as a Cultural System', in Geertz, *Local Knowledge.* New York: Basic Books.

Gell, A. (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory.* Oxford: Oxford University Press.

Giddens, A. (1984) *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration.* Cambridge: Polity.

Ginsburg, C. (1985) *The Enigma of Piero: Piero della Francesca,* trans. M. Ryle and K. Soper. London: Verso.

Goldmann, L. (1964) *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine,* trans. P. Thody. London: Routledge.

-------- (1970) 'The Sociology of Literature: Status and Problems of Method', in M. C. Albrecht, J. H. Barnett and M. Griff (eds), *The Sociology of Art and Literature: A Reader.* New York: Praeger.

Gombrich, E. (1960) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* London: Phaidon.

Goodman, N. (1976) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* Indianapolis: Hackett.

-------- (1978) *Ways of Worldmaking.* Hassocks: Harvester.

Greenberg, C. (1961) *Art and Culture: Critical Essays.* Boston: Beacon.

-------- (1993) 'Modernist Painting', in *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism,* vol. 4: *Modernism with a Vengeance,* ed. J. O'Brian. Chicago: Chicago University Press.

Greenblatt, S. and Gallagher, C. (eds) (2000) *Practicing New Historicism.* Chicago: Chicago University Press.

Griswold, W. (1986) *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980.* Chicago: Chicago University Press.

Habermas, J. (1984) *The Theory of Communicative Action,* vol. 1: *Reason and the Rationalization of Society,* trans, T. McCarthy. Cambridge: Polity.

-------- (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity,* trans. F. Lawrence. Cambridge: Polity.

-------- (1988) *On the Logic of the Social Sciences,* trans. S. Weber Nicholsen and J. Stark. Cambridge, Mass.: MIT Press.

-------- (1996) 'The Unfinished Project of Modernity', in

M. Passerin d'Entrèves and S. Benhabib (eds), *Habermas and the Unfinished Project of Modernity.* Cambridge: Polity.

Hall, S. (ed.) (1980) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies,* 1972-79. London: Hutchinson.

Halle, D. (1993) *Inside Culture: Art and Class in the American Home.* Chicago: Chicago University Press.

Hanfling, O. (1992) 'The Problem of Definition', in Hanfling (ed.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction.* Oxford: Blackwell.

Harrington, A. (2001) 'New German Aesthetic Theory', *Radical Philosophy* 109: 6-13.

Harvey, D. (1990) *The Condition of Postmodernity.* Oxford: Blackwell.

Hauser, A. (1951) *The Social History of Art.* 4 vols, London: Routledge.

Hegel, G. W. F. (1991) *Elements of the Philosophy of Right,* trans. H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press.

-------- (1993) *Introductory Lectures on Aesthetics,* ed. M. Inwood. London: Penguin.

Hegel, G. W. F., Hölderlin, F. and Schelling, F. W. J. (1996) 'The Oldest Systematic Programme of German Idealism', in F. Beiser (ed.), *The Early Political Writings of the German Romantics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Heidegger, M. (1993) 'The Origin of the Work of Art', in *Martin Heidegger: Basic Writings,* ed. D. Farrell Krell. London: Routledge.

Heinrich, N. (1998) *Ce que l'art fait à la sociologie.* Paris: Minuit.

Hennion, A. (1993) *La Passion musicale. Une Sociologie de la mediation.* Paris: Métaillé.

Henrich, D. (1966) 'Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart', in W. Iser (ed.), *Immanente Ästhetik: Ästhetische Reflexion.* Munich: Fink.

-------- (2001) *Versuch iiber Kunst und Leben. Subjectivität, Weltverstehen, Kunst.* Munich: Carl Hanser.

Heywood, I. (1997) *Social Theories of Art: A Critique.* Basingstoke: Macmillan.

Hiller, S. (ed.) (1991) *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art.* London: Routledge.

Hobsbawm, E. and Ranger, T. (eds) (1983) *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.

Horkheimer, M. (1972) *Critical Theory: Selected Essays,* trans. M. J. O'Connell. New York: Herder and Herder.

Huyssen, A. (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Bloomington: Indiana University Press.

Jameson, F. (1984) 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review* 146: 53-92.

-------- (1985) 'Postmodernism and Consumer Society', in H. Foster (ed.), *Postmodern Culture.* London: Pluto.

-------- (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic, of Late Capitalism.* London: Verso.

Jauss, H.-R. (1982) *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,* trans. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Joas, H. (1996) *The Creativity of Action,* trans. J. Gaines and P. Keast. Cambridge: Polity.

Kant, I. (1928) *The Critique of Judgement,* trans. J. C. Meredith. Oxford: Oxford University Press.

Kierkegaard, S. (1944) *Either-Or: A Fragment of Life,* trans. D. F. Swenson, L. Swenson and W. Lowrie. 2 vols, Princeton: Princeton University Press.

Klingender, F. (1968) *Art and the Industrial Revolution.* London: Evelyn, Adams and Mackay.

Koppe, F. (1983) *Grundbegriffe der Ästhetik.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koselleck, R. (1985) *Futures Past: On the Semantics of Historical Time,* trans. K. Tribe. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kracauer, S. (1937) *Jacques Offenbach and the Paris of his Time,* trans. G. David and E. Mosbacher. London: Constable.

-------- (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* London: Denis Dobson.

-------- (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* Oxford: Oxford University Press.

-------- (1971) 'Der Detektivroman. Ein philosophischer Traktat', in Kracauer, *Schriften,* vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

-------- (1995) *The Mass Ornament: Weimar Essays,* trans. T. Y. Levin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Krauss, R. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kristeller; P. (1970) 'The Modern System of the Arts', in M. Weitz (ed.), *Problems of Aesthetics.* London: Macmillan.

Kroeber, A. L. (1957) *Style and Civilizations.* New York: Cornell University Press.

Lamont, M. (1992) *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and American Upper-Middle Classes.* Chicago: University of Chicago Press.

Lamont, M. and Fournier, M. (eds) (1992) *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality.* Chicago: Chicago University Press.

Larson, M. (1993) *Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America.* Berkeley: University of California Press.

Lepenies, W. (1988) *Between Literature and Science: The Rise of Sociology,* trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press.

Levine, L. W. (1988) *Highbrow/ Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Löwenthal, L. (1957) *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900.* Boston: Beacon.

Luhmann, N. (2000) *Art as a Social System,* trans. E. Knodt. Stanford: Stanford University Press.

Lukács, G. (1971) *The Theory of the Novel,* trans. A. Bostock. London: Merlin.

Lyotard, J.-F. (1984a) 'An Answer to the Question: What is Postmodernism?' in Lyotard, *The Postmodern Condition,* trans. G. Bennington and B. Massumi. Manchester: Manchester University Press.

-------- (1984b) *The Postmodern Condition,* trans. G. Bennington and B. Massumi. Manchester: Manchester University Press.

McGuigan, J. (1996) *Culture and the Public Sphere.* London: Routledge.

Malraux, A. (1967) *Museum Without Walls,* trans. S. Gilbert and F. Price. London: Seeker and Warburg.

Mannheim, K. (1991) *Ideology and Utopia,* trans. L. Wirth and E. Shils. London: Routledge.

Marcuse, H. (1956) *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud.* London: Routledge.

-------- (1964) *One-Dimensional Man.* London: Routledge.

-------- (1972) *Counter-Revolution and Revolt.* Boston: Beacon.

-------- (1978) *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics.* Boston: Beacon.

Marx, K. (1972) *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte.* New York: International Publishers.

----------- (1975a) 'A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right', in Marx, *Early Writings,* trans. R. Livingstone and G. Benton. London: Penguin.

----------- (1975b) 'Economic and Philosophic Manuscripts', in Marx, *Early Writings,* trans. R. Livingstone and G. Benton. London: Penguin.

Marx, K. and Engels, F. (1965) *The German Ideology,* ed. C. J. Arthur. London: Lawrence and Wishart.

----------- (1976) *On Literature and Art.* London: Lawrence and Wishart.

Menger, P.-M. (1983) *Le Paradoxe du musicien. Le Compositeur, le mélomane et l'etat dans la société contemporaine.* Paris: Flammarion.

Menger, P.-M. and Ginsburgh, V. A. (eds) (1996) *Economics of the Arts: Selected Essays.* Amsterdam: Elsevier.

Menke, C. (1998) *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity after Adorno and Derrida,* trans. N. Solomon. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Moulin, R. (ed.) (1986) *La Sociologie de l'art.* Paris: Documentation Française.

----------- (1987) *The French Art Market,* trans. A. Goldhammer. New Brunswick: Rutgers University Press.

Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures.* London: Macmillan.

Musil, R. (1953-60) *The Man without Qualities,* trans. E. Wilkins and Kaiser. 3 vols, London: Secker and Warburg.

Nietzsche, F. (1968) *The Will to Power,* trans. W. Kaufman and R. J. Hollingdale. London: Weidenfeld and Nicolson.

------------- (1993) '*The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music,* trans. S. Whiteside. London: Penguin.

Nisbet, R. (1976) *Sociology as an Art Form.* London: Heinemann.

Nochlin, L. (1989) 'Why Have There Been No Great Women Artists?', in Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays.* London: Thames and Hudson.

Panofsky, E. (1955) *Meaning in the Visual Arts.* London: Penguin.

Peterson, R. A. (1986) 'The Role of Formal Accountability in the Shift from Impressario to Arts Administrator', in R. Moulin (ed.), *La Sociologie de l'art.* Paris: Documentation Française.

------------- (1997) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity.* Chicago: Chicago University Press.

Peterson, R. A. and Kern, R. M. (1996) 'Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore', *American Sociological Review* 61:900-7.

Peterson, R. A. and Simkus, A. (1992) 'How Musical

Tastes Mark Occupational Status Groups', in M. Lamont and M. Fournier (eds). *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality.* Chicago: Chicago University Press.

Plekhanov, G. (1953) *Art and Social Life,* trans. A. Rothstein. London: Lawrence and Wishart.

Pollock, G. (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art.* London: Routledge.

----------- (1999) *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories;* London: Routledge.

Price, S. (1989) *Primitive Art in Civilized Places.* Chicago: Chicago University Press.

Rancières, J. (2001) *La Fable cinématographique.* Paris: Seuil.

Raphael, M. (1968) *The Demands of Art: An Empirical Theory of Art.* London: Routledge.

Rees, A. L. and Borzello, F. (eds) (1986) *The New Art History.* London: Camden Press.

Ricoeur, P. (1970) *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation,* trans. D. Savage. New Haven: Yale University Press.

----------- (1985-8) *Time and Narrative,* trans. K. Blarney, K. McLaughlin and D. Pellauer. 3 vols, Chicago: Chicago University Press.

Rifkin, A. (1992) 'Sociology of Art', in T. Bottomore and W. Outhwaite (eds), *The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought.* Oxford: Blackwell.

Ritzer, G. (1993) *The McDonaldization of Society.* Thousand Oaks: Pine Forge.

Rose, G. (1978) *The Melancholy Science: An Introduc-*

tion to the Thought of Theodor W. Adorno. London: Macmillan.

Rose, J. (1986) *Sexuality and the Field of Vision.* London: Verso.

Ruskin, J. (1991) *Selected Writings,* ed. K. Clarke. London: Penguin.

Said, E. (1978) *Orientalism.* London: Routledge.

Schama, S. (1987) *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in·theGolden Age.* London: Collins.

Schapiro, M. (1973) 'The Social Bases of Art', in Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text.* The Hague: Mouton.

Seel, M. (1985) *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sevänen, E. (2001) 'Art as an Autopoietic Sub-system of Modern Society: A Critical Analysis of the Concepts of Art and Autopoietic Systems in Luhmann's Late Production', *Theory, Culture and Society* 18(1): 75-103.

Simmel, G. (1978) *The Philosophy of Money,* trans. T. Bottomore, D. Frisby and K. Mengelberg. London: Routledge.

---------- (1997) *Simmel on Culture,* ed. D. Frisby and M. Featherstone. London: Sage.

---------- (2000) 'Gesetzmässigkeit im Kunstwerk', in *Georg Simmel Gesamtausgabe,* vol. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sloterdijk, P. (1988) *Critique of Cynical Reason,* trans. M. Eldred. Minneapolis: University of Minnesota

Press.

Sorokin, P. (1985) *Social and Cultural Dynamics*. New Brunswick: Transaction.

Stallabrass, J. (1999) *High Art Lite: British Art in the 1990s*. London: Verso. Stendhal.

----------- (1975) *Love*, trans. G. Sale and S. Sale. London: Penguin.

Swingewood, A. (1986) *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*. London: Macmillan.

Tolstoy, L. (1995) *What Is Art?* trans. R. Pevear and L. Volokhansky. London: Penguin.

Veblen, T. (1994) *Theory of the Leisure Class*. New York: Dover. Wagner, P. (1994) *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*. London: Routledge.

Watt, I. (1957) *The Rise of the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

-------- (1996) *Myths of Modern Individualism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weber, M. (1930) *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. T. Parsons. London: Routledge.

-------- (1948a) 'Religious Rejections of the World and their Directions' (otherwise known as 'Intermediate Reflections'), in Weber, *From Max Weber*, ed. H. Gerth and C. Wright Mills. London: Routledge.

-------- (1948b) 'Science as a Vocation', in Weber, *From Max Weber*, ed. H. Gerth and C. Wright Mills. London: Routledge.

-------- (1949) *Max Weber: The Methodology of the Social Sciences,* ed. E. Shils and H. Finch. Glencoe: Free Press.

-------- (1958) *The Rational and Social Foundations of Music,* trans. D. Martindale, J. Riedel and G. Neuwirth. Carbondale: Southern Illinois University Press.

-------- (1978) *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology,* ed. G. Roth and C. Wittich. Berkeley: University of California Press.

Wellmer, A. (1992) *The Persistence of Modernity,* trans. D. Midgeley. Cambridge: Polity.

Welsch, W. (1997) *Undoing Aesthetics,* trans. A. Inkpin. London: Sage.

White, H. (1975) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

White, H. and White, C. (1965) *Canvases and Careers.* New York: John Wiley.

Williams, R. (1981) *Culture.* London: Fontana.

Witkin, R. (1995) *Art and Social Structure.* Cambridge: Polity.

Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations,* trans, E. Anscombe. Oxford: Blackwell.

Wolff, J. (1981) *The Social Production of Art.* London: Macmillan.

-------- (1993) *Aesthetics and the Sociology of Art,* 2nd edn. London: Allen and Unwin.

Wölfflin, H. (1950) *The Principles of Art History,* trans. M. D. Hottinger. New York: Dover.

Wollheim, R. (1970) 'Sociological Explanations of the Arts', in M. C. Albrecht, J. H. Barnett and M. Griff (eds) , *The Sociology of Art and Literature: A Reader.* New York: Praeger.

-------- (1980) 'The Institutional Theory of Art', in Wollheim, *Art and its Objects,* 2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press.

Worringer, W. (1953) *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style,* trans. M. Bullock. London: Routledge.

Wu, C.-T. (2002) *Privatising Culture: Corporate Intervention in the Arts since the 1980s.* London: Verso.

Zolberg, V. (1990) *Constructing a Sociology of the Arts.* Cambridge: Cambridge University Press.

Zuidervaart, L (1991) *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

الفهرس

-ب-

-ت-

-ث-

-ج-

-ز-

-س-

-ش-

-ع-

-غ-

-ف-

-ق-

-ك-

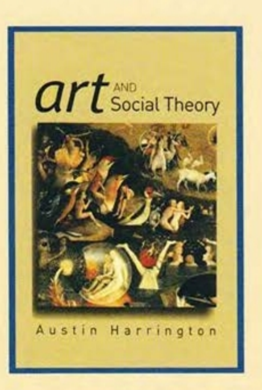
-ل-

-ن-

-هـ-

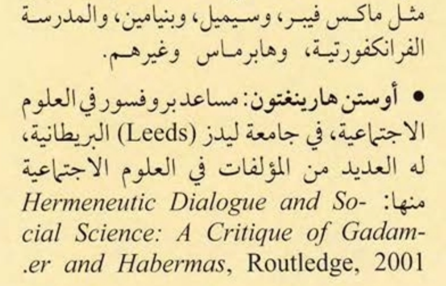
الفن والنظرية الاجتماعية

نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

يعرض كتاب **الفن والنظرية الاجتماعية** مقدمةً شاملةً للدراسات السوسيولوجية المتعلقة بالفنون. حيث يتفحص هذا الكتاب المناقشات المركزية للمنظرين الاجتماعيين وعلماء الاجتماع حول مكانة الفنون في المجتمع، والأهمية الاجتماعية للجماليات. ففي فصوله المتعددة يناقش أسئلة حول معنى الفنون التي تتعلق بتغيير الهيكل المؤسسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، ناهيك بمناقشة المسائل القيمية الجمالية والسياسة الثقافية والطبقة الاجتماعية. كما يناقش الكتاب المواضيع المتعلقة بالمال والمحسوبية، والأيديولوجيا واليوتوبيا، والأسطورة والثقافة الشعبية، والمعاني المتنازع عليها ما بين الحداثة وما بعد الحداثة. ويعرض أيضاً النظرة الثاقبة الواضحة لبعض النظريات الاجتماعية الرائدة في مجال الفنون التي أطلقها بعض المفكرين مثل ماكس فيبر، وسيميل، وبنيامين، والمدرسة الفرانكفورتية، وهابرماس وغيرهم.



• **أوستن هارينغتون**: مساعد بروفسور في العلوم الاجتماعية، في جامعة ليدز (Leeds) البريطانية، له العديد من المؤلفات في العلوم الاجتماعية منها: *Hermeneutic Dialogue and Social Science: A Critique of Gadamer and Habermas*, Routledge, 2001.

• **حيدر حاج اسماعيل**: أستاذ الفلسفة سابقاً في جامعة أوهايو في الولايات المتحدة الأميركية، وفي جامعة بيروت العربية. وحالياً، أستاذ الترجمة في الجامعة الأميركية للعلوم والتكنولوجيا، له العديد من المؤلفات والترجمات منها: **منابع الذات**، إصدار المنظمة العربية للترجمة 2014.



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 25 دولاراً
أو ما يعادلها


ISBN 978-614-434-056-1
9 786144 340561